revue roumaine

1971 4

Publication littéraire trimestrielle paraissant en français, russe, anglais et allemand

Rédaction et administration
5, rue ION GHICA
BUCAREST
Téléphone: 15.35.88

Imprimé à l'Entreprise polygraphique
ARTA GRAFICĂ
133 — 135,
Calea Serban Vodă
Bucarest

SOMMAIRE

DUMITRU GHIȘE — Continuité de la culture — 5

LITTÉRATURE

La Voix des poètes

EUGEN JEBELEANU — Exégèse ★ Révolte ★ La Porte ★ Ces Morts ★ Eldorado ★ Je suis le fleuve ★ Edition spéciale ★ Eternité — 11

Commentaires:

EUGEN LUCA — Eugen Jebeleanu ou la Tension vers la Lumière

ȘTEFAN AUG. DOÎNAȘ — Image et vision chez Eugen Jebeleanu

Prose

AL. SIMION — La Saison possible — 28

Le 150e anniversaire de la naissance de VASILE ALECSANDRI

VASILE ALECSANDRI — *Poèmes:* La Forêt de Strunga ★ Le Réveil de la Roumanie ★ Fleurs de muguet ★ Le Sergent ★ Les Bords du Siret
Prose: Porojan
Théâtre: Contchina 49

Commentaires:
GEORGE IVAȘCU — Un brillant militant pour la liberté et l'unité nationale
CONSTANTIN CIOPRAGA — Le Barde national
VALERIU RÂPEANU — Le Fondateur du théâtre roumain

Anniversaires

ALEXANDRU DIMA — Centenaire de la naissance de Garabet Ibrăileanu 77

La Vie des livres

ANA BLANDIANA: *Le Troisième sacrement.* EMIL BRUMARU: *Vers* (Dan Cristea) ★ VLADIMIR CIOCOV: *Fidèle à soi-même* (Felix Miloràd) ★ ALFRED KITTNER: *Flaschenpost* (L. Voïta) ★ *Littérature et journalisme* (Mihaï Gafița) ★ SIMION POP: *La Pluie bleue* (Nicolae Balotă) ★ PETRU POPESCU: *Douce comme le miel sont les balles de la patrie* (C. Stănescu) ★ ANDRAS SÜTÖ: *Un berceau rouge au ciel* (Zsolt Galfalvi) ★ LASZLO KIRÁLY: *La Maquette de la Santa Maria* (Pal Baroti) ★ S. DAMIAN: *G. Călinescu, romancier* (Ion Vlad) ★ G. DIMISIANU: *Prosateurs d'aujourd'hui* (Valeriu Cristea) ★ *Deux livres pour les enfants* (Sanda Radian) 81

Profil

AUREL MARTIN — Perpessicius. *In memoriam* 93

CHRONIQUE DES IDÉES

IOAN GRIGORESCU — La Revue «Contemporanul» 96

ION PASCADI — L'Humanisme socialiste — critèrerium de valorisation de la culture roumaine 98

ARTS

✦ **Théâtre**

VALENTIN SILVESTRU — D'une saison à l'autre 102

ANDREÏ BĂLEANU — A la recherche de Shakespeare 104

✦ **Cinéma**

FLORIN PIERSIC — Autoportrait 110

ANTOANETA TĂNĂSESCU — Carnet cinématographique 115

✦ **Beaux-arts**

PAUL CONSTANTIN — « L'Art 1900 » et les écoles nationales dans l'architecture européenne 118

* * * — Une exposition représentative vue par *Vasile Drăguț*, *Mircea Popescu*, *Theodor Enescu*, *Marina Preutu* 126

ADRIANA BOTEZ-CRAÎNIC — Présences roumaines 132

✦ **Musique**

GHEORGHE FIRCA — Pascal Bentoïu ou le moderne « classique » 134

SILVIU GAVRILĂ — Le Livre de musique 136

RADU STAN — Chronique du disque 137

✦ **Nouvelles de l'édition**

✦ **Nos collaborateurs**

XXVe ANNÉE No 4 1971

Continuité de la culture

par **DUMITRU GHIŞE**

La valorisation de l'héritage culturel représente incontestablement l'un des aspects de la construction de la culture socialiste de type nouveau. Quels sont les rapports de la nouvelle culture avec la création culturelle antérieure? Quels sont les rapports de continuité et de discontinuité dans l'évolution de la culture? La nouvelle qualité de la culture socialiste exclut-elle ou non, incorpore-t-elle ou non, les valeurs spirituelles créées par les générations précédentes? Et si elle n'exclut pas ces valeurs, quelles sont celles qu'elle conserve et quels sont les critères auxquels est soumise l'acceptation de l'héritage culturel? Les conséquences qui découlent des réponses que nous donnerons à ces questions sont capitales pour la destinée même de la culture que nous construisons.

A commencer surtout par le XIXe siècle, depuis le rationalisme dialectique historique de type hégelien et jusqu'à l'école morphologique de la culture, depuis l'école historique romantique allemande et jusqu'aux conceptions phénoménologiques et anthropologiques contemporaines, ces questions ont reçu de nombreuses réponses. Certaines de ces réponses, comme par exemple celles données par les tenants d'une morphologie de la culture, ont essayé d'accréditer l'idée d'une autonomie et d'une discontinuité absolue de la culture. C'était nier l'idée même du progrès, admettre que l'activité humaine dans le domaine de la culture portait en soi, par la force des choses, l'inutilité propre à tout travail de Sisyphe. Après chaque cycle, tout devait être repris à zéro. Pourquoi et à quel prix? Le problème de l'héritage culturel était ainsi « résolu » par le vide. Or, évidemment, il n'en va pas ainsi. La culture grecque de l'antiquité a « bouclé son cycle », mais Homère, Sophocle, Euripide, Eschyle

← *VIDA GEZA: Le monument des paysans martyrs (à Moisei Maramureş)*

continuent de vivre. L'histoire de la culture dans son ensemble offre généreusement le tableau d'un impressionnante accumulation des valeurs, de la présence active du passé dans chaque fibre de l'actualité. Pourtant, si la discontinuité absolue dans le développement de la culture donne naissance à des monstruosités, il n'est pas moins vrai que l'acceptation d'une continuité absolue est tout aussi malheureuse. Théoriquement, une telle position rend illusoire le progrès en matière de culture, l'activité humaine s'identifiant ainsi à une répétition infinie où rien de nouveau ne trouve sa place. En même temps, elle ne laisse pas de possibilité pour corriger ou liquider ce qui est vieux et périmé. La continuité, dans le sens de l'écoulement cratylien, n'est qu'une apparente et illusoire dialectique. La vraie dialectique de la culture ne peut être conçue en dehors de l'unité contradictoire de la continuité et de la discontinuité. En installant la culture et ses valeurs sur des fondements objectifs, sociaux et historiques, en rejetant les critères hétéronomes par rapport à l'homme, la société dont il fait partie et son histoire, aussi bien que les critères purement suggestifs et arbitraires d'appréciation de la culture et de ses composantes, le matérialisme dialectique et historique produit une explication scientifique rigoureuse du rapport si discuté entre la tradition et l'innovation ou, en d'autres termes, de la question de l'héritage culturel.

Il ressort indubitablement de l'examen le plus sommaire de la culture socialiste roumaine qu'elle a hérité des valeurs les plus précieuses créées par ses devanciers. Dans le cadre du processus évolutif de la culture, la tradition se manifeste à la fois comme une présence adoptée d'un œil critique et sous la forme d'une influence exercée sur l'activité culturelle passée et présente. Eminescu, Arghezi, Luchian, Ţuculescu, Brancusi, Enesco et tant d'autres vivent dans la culture et la conscience roumaines contemporaines. Rien de ce qui est authentique et valable dans la création populaire, dans le domaine de l'art cultivé, de la théorie de l'art, de la philosophie, l'éthique, l'historiographie, la sociologie, la connaissance scientifique en général ne peut et ne doit être exclu du patrimoine de la culture socialiste. Cependant, cela ne veut pas dire qu'il faut nécessairement souscrire à la culture antérieure dans sa totalité, reprendre mécaniquement l'héritage et l'absorber sans discernement. Organisme sélectif des valeurs, la culture n'est pas un récipient passif où coexistent, dans une totale indifférence idéologique, des idées antagoniques, des valeurs authentiques à côté de l'imposture et de la non-valeur, l'art et ses succédanés, le rationnel et l'irrationnel, la connaissance scientifique et le mysticisme obscur.

La longue série pratiquement innombrable des réalisations obtenues dans le domaine de la culture socialiste, réalisations issues du sol fertilisé par la pensée des devanciers les plus remarquables, n'est pas la conséquence d'un développement spontané, mais le résultat d'un long travail historique conscient et collectif, compliqué et souvent difficile. D'autre part, le processus de valorisation de l'héritage culturel n'est pas achevé. Il est pratiquement inépuisable. Tout comme la connaissance géné-

rale de l'histoire passée reste sans cesse « ouverte » et s'enrichit toujours de trouvailles inédites, mettant au jour de nouveaux éléments, témoignages et documents, établissant des relations et des déterminations jusqu'alors ignorées.

Cette immense activité de valorisation n'a pas laissé de commettre certaines erreurs qui ont porté préjudice à la culture socialiste. En excluant des valeurs authentiques du champ de la culture, par l'effet d'une interprétation idéologique étroite et déformante, en montant en épingle de fausses valeurs, on a freiné l'élan constructif et l'utilisation optimale des potentialités créatrices. En renonçant fermement aux séquelles d'une pensée philosophique figée, en assurant la promotion des principes du marxisme-léninisme dans l'esprit créateur qui lui est propre, on a ouvert la voie à toutes les initiatives valables, on a créé les conditions objectives et subjectives d'une activité fructueuse, constructive, pour incorporer organiquement tout ce qui fut bon et progressiste dans la culture de nos devanciers à la nouvelle hiérarchie de valeurs spirituelles du socialisme.

La société socialiste roumaine est aujourd'hui en possession d'une image d'ensemble, sans cesse plus dense, d'un tableau objectif du passé culturel, la conscience de soi du peuple roumain se complétant ainsi continuellement par d'amples restitutions nuancées, plus exactes, conformes à la vérité historique. La reconsidération de l'activité de personnalités marquantes comme Titu Maïorescu, Simion Bărnuțiu, Nicolae Iorga, Al. Xenopol, Eugen Lovinescu, Dimitrie Gusti, Lucian Blaga, Ion Barbu, etc. ou d'écoles et de courants comme l'Ecole Transylvaine, « Junimea », le romantisme, le « sămănătorism », le populisme, etc. a permis de définir la place réelle de ces personnalités et courants dans le fleuve de la spiritualité nationale roumaine, ceci à partir des positions critiques, scientifiques du marxisme-léninisme.

Inévitablement, l'activité créatrice courante supposant un contact permanent avec les voies de la création passée, le processus continuel de valorisation de l'héritage culturel est susceptible d'engendrer des erreurs, des interprétations subjectives, des apologies discutables et discutées. Dans de telles circonstances, le discernement et l'analyse critique cessent de fonctionner réellement, ils sont remplacés par l'« appréciation » sous la forme d'une énumération d'épithètes, appréciation justement incriminée. Le subjectivisme dans la mise en valeur de l'héritage littéraire se confond avec l'absence de principes ou avec l'acceptation de principes arbitraires et procède toujours d'une insuffisance théorique et culturelle.

Car le subjectivisme ou « libre arbitre » dans le jugement des valeurs ne signifie pas *ipso facto* un dégagement de toute idéologie et de tout critère idéologique, mais le remplacement d'une idéologie ou de certains critères idéologiques, par d'autres, empiriques. La question qui se pose avec acuité est celle de l'option idéologique qui offre un système objectif de coordonnées pour expliquer et interpréter les faits. On ne peut exclure le passé du champ de la spéculation subjectiviste, qu'après avoir détecté les lois objectives du développement historique et social, dépisté les directions adoptées par le progrès social et en fonction desquelles est élaborée la structure des

valeurs. Pour avoir une chance de reconstituer le passé de façon véridique et apprendre à connaître les valeurs, le chercheur devra se situer dans la perspective d'une idéologie capable, au moment historique donné, d'offrir une ouverture maximale sur la vérité.

Evidemment, le monde des valeurs spirituelles, l'angle de vue à partir duquel nous nous plaçons pour examiner la question de l'héritage culturel, est difficilement mesurable, car l'établissement d'une hiérarchie et d'une structure de ses valeurs suppose, chaque fois, un degré plus ou moins grand de subjectivité. Les mesures d'auquanttatives n'y ont pas cours et l'instrument mathématique n'y est encore cune utilité.

La question qui se pose n'a pas trait uniquement aux éléments strictement affectifs et subjectifs de tout jugement valable. La question de principe porte sur le degré de vérité que contiennent les jugements valables. Mais qu'est-ce qu'« une valeur »? Est-ce un concept strictement subjectif dont l'acceptation ou la négation rélève d'une simple « option lyrique »? S'il en était ainsi, le droit de cité de tout acte justificatif serait statué *ab initio* en toute justice. Le relativisme absolu et la déroute des valeurs seraient définitifs. Or, il est possible que se produise un renversement des valeurs. L'histoire de la culture en est remplie. Mais, le plus souvent, l'évaluation serre de plus près la vérité, leur sphère et leur contenu sont plus exactement délimités. Il convient de souligner que la reconsidération authentique de certaines valeurs a entraîné justement la liquidation du subjectivisme et de l'arbitraire, des éléments d'approximation cognitive dans les appréciations émises à partir d'un certain niveau de connaissances et d'une certaine perspective sociale et de classe. Selon Lénine, le caractère relatif, historique de la connaissance, ne s'identifie ni avec le relativisme, ni avec la subjectivité.

Le détachement des valeurs de toute détermination objective socio-historique et leur incorporation dans un monde autonome, hétéronomique, ainsi que l'opinion selon laquelle les valeurs ne seraient qu'un complément subjectif, une simple appréciation du sujet par rapport à l'objet sont le fait de l'idéalisme, car, ce n'est pas l'appréciation qui crée la valeur et il n'existe pas d'archétype mondain de la valeur. La valeur se révèle toujours en tant que telle dans le cadre de la relation sujet-objet. C'est pourquoi aucun jugement valable n'est possible en dehors d'une certaine charge subjective. Cependant la valeur et l'appréciation adéquate de celle-ci ne peuvent être réduites à un simple rapport subjectif. La qualité des choses ne tient pas aux louanges qu'on leur confère comme le soutient par exemple Raymond Bayer dans son *Traité d'esthétique*, car ce n'est pas l'appréciation du sujet qui détermine les qualités de l'objet, au contraire ce sont les qualités qu'il possède qui fondent notre appréciation. Ceci étant, l'appréciation ne crée pas la valeur, elle l'exprime. En l'exprimant, elle peut la refléter véridiquement ou non. La possibilité de se tromper appartient cependant toujours au sujet. D'où les différences possibles dans l'appréciation des différentes valeurs, les erreurs issues d'une connaissance insuffisante.

Le tri de l'héritage culturel n'est donc pas une simple « option lyrique » et il ne saurait se réduire à des étiquettes selon les désirs et les préférences individuelles subjectives. Le marxisme-léninisme souligne à ce propos que toute sélection des valeurs comprend comme éléments constitutifs et essentiels le moment de la connaissance et — en fonction de celui-ci — le moment appréciatif. Bien qu'exprimées individuellement, ni la connaissance ni l'appréciation ne sont le résultat du hasard jaillissant d'une indétermination absolue. Tout comme l'individu qui les exprime, ces deux moments sont des produits historiques, déterminés par le développement social dans son ensemble, par le niveau du progrès de la connaissance, obtenu à l'échelle historique et humaine. La position objective de classe qui a mis son empreinte sur la formation de la conscience individuelle, se manifeste d'une façon ou d'une autre dans la conscience sociale, dans la hiérarchie des valeurs établies. L'homme réel vit dans un monde réel, plein de déterminations concrètes dont il ne peut faire abstraction. Il fait partie d'un certain milieu social, politique et culturel, qui, de façon ou d'autre, l'a formé. En d'autres termes, l'homme est toujours et partout un produit de la société. Le reflet de ces conditions données peut être retrouvé sous une forme ou une autre, dans son état psychique, dans ses opinions et ses mœurs, dans ses attitudes. La valorisation de l'héritage culturel est une action sociale et la responsabilité de cette valorisation n'est pas un attribut exclusif de l'individu, elle ne peut et ne doit pas être guidée par des préferences personnelles, elle ne saurait être laissée au hasard des intérêts et du bon plaisir individuel. C'est pourquoi, chaque formation sociale et économique a pris en main la valorisation de l'héritage culturel, l'acceptation ou le rejet des valeurs ne pouvant être considéré comme un apanage de la subjectivité. Celui qui rejetterait la valeur de la poésie d'Eminescu, par exemple, frustrerait toute une culture nationale, de même qu'il porterait à cette culture un grave préjudice en voulant y transplanter de fausses valeurs d'importation.

La nécessité de critères idéologiques, scientifiques, qui gouverne toutes les démarches de l'activité de recherche et de valorisation, tire donc sa source d'une base objective. L'abdication de ces principes dans notre attitude par rapport à notre propre passé se transforme en auto-flagellation. Car, là où le subjectivisme et l'arbitraire font la loi, la culture du présent est construite sur des sables mouvants.

Il ne faut jamais perdre de vue que l'Histoire socialiste — avec un H majuscule, conçue comme une ample et profonde création consciente des masses — est tridimensionnelle : des racines du passé et du tronc présent poussent, comme une préfiguration logique, comme une conséquence nécessaire, la couronne et les fruits de l'avenir.

EUGEN JEBELEANU A 60 ANS

EUGEN JEBELEANU
ou
la Tension vers la Lumière

par **EUGEN LUCA**

Sentimental et lucide, solennel et révolté, changeant d'outils en fonction des états d'esprit — si dissemblables — dont il nous fait part, Eugen Jebeleanu est cependant toujours identifiable au timbre de sa voix. La voix du poète — qui a récemment franchi le cap de la soixantaine — est celle d'un maître par la force du verbe. Triste jusqu'au désespoir et confiant, alarmé par la fragilité de notre être, par les dangers qui le guettent, révolté contre les faiblesses de la condition humaine et en même temps fier de sa force colossale, déchiré par des contradictions qu'on dirait irréconciliables, capable toutefois de les dépasser, Eugen Jebeleanu n'est pas un poète qu'on pourrait exprimer par une formule. Combien contradictoire, et de ce fait complexe et intéressant, est cet artiste, on peut le déceler rien qu'à son attitude, toujours changeante à l'égard de son art, de la destinée de sa poésie, à l'égard de la force de l'acte poétique en général. On pourrait difficilement trouver de poète moins égotiste, et, par conséquent, moins enclin à croire à la pérennité de son art, à la survivance par la poésie, que Jebeleanu. Et pourtant combien vibrants sont les éloges qu'il adresse à l'acte de création, considéré comme l'expression d'une humanité luttant pour se libérer de tout ce qui contrarie son aspiration à la lumière.

Ainsi, le poème « Après », sur lequel s'achève son premier volume de poésies, *Cœurs sous les sabres*, était un refus catégorique de se laisser bercer par la chimère de la survie par le vers. Quelques décennies plus tard, il allait cependant publier la « Prière de la cuiller », où, loin de se voir dans la posture d'un demiurge ou d'un prophète, du porte-parole ou du porte-drapeau de la société, il assume l'occupation la plus modeste : celle de nourrir par son vers, avec une patience bénédictine

et un total don de soi, les bouches tremblantes des humbles, des affamés, de tous les opprimés. Le fait que Jebeleanu n'a pas modifié son attitude à l'égard d'un problème essentiel pour un artiste, pourrait nous déterminer à en déduire une constante qui faciliterait au critique l'esquisse de son profil spirituel. Une telle conclusion est cependant infirmée par d'autres poèmes où l'acte poétique est investi de vertus quasi magiques. Le poète révolutionnaire peut provoquer des pluies fécondes, «de vastes haras de céréales», des «millions de pains tourbillonnant» qu'il distribue aux affamés. Telle est la mission du poète, tel est l'idéal vers lequel il tend animé lui-même de ces généreuses aspirations, mais se trouvant de surcroît en possession de forces particulières, surnaturelles. D'un geste solennel, il soulève l'ombre, les ténèbres menaçantes, suspendues sur le monde comme un rideau, et fait jaillir la lumière. Désacralisant le poète tout en le glorifiant; lui conférant d'autres fonctions sans pour autant lui enlever rien de sa noblesse, l'investissant en même temps d'attributs magiques, pour lui adresser l'éloge suprême, Jebeleanu est sincère avec lui-même et, de ce fait, avec l'homme tiraillé par des tendances antagoniques, fort et faible en même temps, enclin à se mystifier mais aussi capable d'une lucidité aiguë, possédant a force terrible de considérer en face la verité la plus cruelle.

Des contradictions pareilles nous accueilleront également dans d'autres domaines de la poésie de Jebeleanu. A première vue, les pièces d'*Elégie pour une fleur fauchée* ont toutes la même tonalité, le même registre. L'apparence d'une tonalité unique résulte de l'intensité égale avec laquelle le poète vit un seul et même sentiment: la douleur provoquée par la perte de la femme aimée. Mais si le sentiment exprimé est, dans tous les poèmes, égal à lui-même, les réactions provoquées par la même souffrance atroce ne sont pas identiques, ses réactions pouvant traduire même des attitudes opposées. Parfois, la souffrance est désolation, et son effet, l'anéantissement de la personnalité où la douleur, subie passivement, accable le sujet, l'annule. (« Je suis celui qui aime la terre », « Le Mutilé »). Simultanément, la douleur est vécue avec la décision de résister à son action mutilante, avec la décision de se régénérer par la torture même de l'âme (« Couteaux »), la décision de ne pas se laisser abattre étant motivée, en dernière instance, par la fonction même de combattant qui revient à l'artiste qui se consacre à la cause de l'homme (« Aux aguets »). L'une des cordes de ce grave rhapsode est la glorification des héros pour la libération des hommes, pour la lumière. Les vastes poèmes « Dans le village de Sahia», « Bălcescu », mais aussi les belles inscriptions, qu'on dirait gravées dans le marbre, dédiées « A ceux qui sont morts pour la liberté », des poésies telles que « Chant au cimetière des Trois pruniers », « Trois chants pour un combattant cubain », expriment son admiration

sans bornes pour les chevaliers de la liberté. Cependant, chaque fois le poète est tenté de justifier autrement son profond respect, sa reconnaissance et son amour pour les héros. L'objet de sa vénération est considéré tantôt comme un individu qui a dépassé la condition humaine, comme un personnage mythologique, comme un saint plus glorieux que ceux qui figurent au calendrier, tantôt, au contraire, il est loué justement pour sa simplicité, pour ce qui le rapproche des hommes du commun, pour sa soumission à la condition humaine. La soif de liberté, de même que la force d'agir contre l'impératif de l'in stinct de conservation constituent une composante de cette condition (pour le premier cas, le poème « La Lumière », dédié à Ché Guevara, pour le deuxième « Lucrețiu Pătrășcanu »). Mais, se demande le poète, l'héroïsme ne constitue-t-il pas, jusqu'à un certain point du moins, une anomalie, qui confirme indirectement le caractère organique du mal? Le poète forgera alors l'utopie d'un monde où l'héroïsme ne trouve plus de justification. Un monde qui sera instauré après une « deuxième résurrection », c'est-à-dire après une nouvelle révolution, une révolution idéale elle aussi, dénuée de violence, qui dispenserait l'homme de la cruelle nécessité de l'héroïsme, du sacrifice de la vie. Complexe est d'ailleurs non seulement l'attitude à l'égard de l'héroïsme, mais aussi celle à l'égard de l'existence de ceux qui engendrent ou font proliférer le mal, entretenant la nécessité de lutter contre le mal. Manifestant habituellement à l'égard de ces derniers une haine et un mépris frisant la répulsion physique, Eugen Jebeleanu justifie d'autres fois paradoxalement leur existence, leur apportant une espèce d'hommage à rebours, démontrant que c'est par contraste avec leurs tares graves, bestiales, qu'il est possible de définir et de cultiver les vertus humaines. Peu commode Eugen Jebeleanu l'est aussi dans ses rapports avec le public, avec la société car, bien qu'exprimant leurs aspirations, il demande à l'art, à la poésie, d'inquiéter l'homme par leurs hautes exigences, par l'appel à une continuelle, et rien moins que confortable, confrontation avec soi-même. La passion polémique du poète, qui prônait naguère la passivité à l'égard des classes dominantes, est alimentée aujourd'hui par le torturant besoin de revivre par le menu, la misère et les violences subies dans un passé non lointain, les crimes se rattachant à la guerre, les dévastations et les désastres provoqués par celle-ci. Mieux encore, son attitude critique prend également sa source dans la lutte contre la tentation de s'arracher aux souvenirs, de les ignorer en échange d'un confort spirituel blâmable. Indomptée, sa virulence est également dirigée contre la fragilité biologique, évoquée de différentes manières (les squelettes humains sont en plâtre ou en craie, matériels précaires, les hommes sont délicats comme des tasses en porcelaine).

La méditation sociale est donc chez Eugen Jebeleanu une manière de mettre en question la condition humaine en général, sa révolte sociale est une révolte contre le sort et les limites de l'homme. C'est pourquoi, en dernière instance, dans sa vision, la tyrannie et la guere, l'exploitation et la misère, l'envie et l'indifférence, la lâcheté et l'hypocrisie sont autant de visages de la Mort.

Son premier volume, *Cœurs sous les sabres*, inspiré par le modèle de Ion Barbu seulement au point de vue syntactique, annonçait déjà la propension du poète au tragique et les poèmes écrits ces dernières années, notamment «Lidice», «La Fontaine de Corée», «Le sourire d'Hiroshima», « Pour que je puisse défendre», «Eldorado». Ayant la vocation du tragique, Jebeleanu s'apparente, pourrait-on dire, à Bacovia. Ce qui l'en rapproche c'est l'apparente simplicité de l'expression, sa « sincérité » totale, qui laissent cependant supposer une conscience artistique en éveil, la prédilection pour les endroits déserts, pour un cadre sinistre, l'inclination pour les images suggérant la dissolution de la matière ou sa mort due à une sorte de congélation généralisée. Mais chez Jebeleanu, la souffrance, avant d'être morale, est physique.

Son langage n'est pas désarticulé, au contraire, son discours poétique est organisé avec une science parfaite de la gradation. Sa geste est riche, grandiose, solennelle, prophétique à l'instar de celle des romantiques. Les motifs préférés sont *les larmes*, *le sang*, *les cendres*, personnifiant le désastre mais aussi la vengeance (« Les Tambours noirs »). La nature virile de son caractère tragique, la structure du discours poétique et de l'image, ses motifs de prédilection — tout cela parle de l'originalité de la poésie militante d'Eugen Jebeleanu.

EUGEN JEBELEANU

Exégèse

Rouge tombée des feuilles dans le soir clair
Transperçant du hêtre l'argenterie hautaine,
Les étoiles filantes, des étoiles en fer.
De la terre jaillissent, les fontaines.

Sous l'arcade d'une montagne bouge un œil vivant.
Dans la nuit, oublié, le corps gèle.
Les murmures anciens vont, s'interrogeant,
Croisant l'épée, infligeant des blessures cruelles.

Dans son halo, la lune, cygne silencieux, point ne craint
Les nénuphars qui l'arrondissent par jeu,
Tel un éventail dans l'isthme de feu
Déployé par la nuit, par le matin éteint.

La fin seule ici-bas fait naître la vie
Pour accomplir du cycle le parcours complet.
Bientôt l'aube va surgir, lys immaculé,
Mince calice à la bouche de cendre remplie.

Révolte

Je me révolte d'avoir tant enduré
Dans ce pays qui tant endure encore.
Le nœud coulant qui glisse, m'arrive au cou.
La bêtise sous son joug nous plie et nous dévore.

Le ciel est d'encre, mais personne avec elle n'a tracé
Le mot de « justice », ou bien alors avec du sang.
En pensée seulement je serre le poing . . .
Assez !

J'ai vu aujourd'hui la ville à l'envers,
S'appuyant sur les clochers, telle une chaise à bâtons.
Je ne sais pourquoi l'ennemi de la mer
A fait sonner en moi l'orage dans ses clairons . . .

Allons ! Les chevaux penchés vers la chute imminente
Feront sauter au trot nos corps bien trop légers.
Rayons amers, les sabres aux lames scintillantes
Font autant de couronnes pour chaque mari.

Les pommes de nos épaules puissent-elles s'envoler
Dans les paniers béants d'une grande moisson rêvée.
Les faux chantantes, les fulgurants éclairs
Des yeux douloureusement, intensément ouverts.

Une vraie hémoptysie d'étendards (sur les crêtes?)
Le ciel en est incendié.
Je souhaite mon fusil devenu alouette.
L'entendre gazouiller à l'aube réveillée.

Ainsi que des popes, dûment enivrés,
Sous leurs mitrailleuses rageuses,
Puissent nos justes soldats faire basculer
Tous les ci-devants, toutes les coutumes creuses.

De ma dure poitrine va germer
Une montre en fer, un tas de venin.
Pour n'importe quelle pensée assassinée
Je veux faire aboyer les étoiles dans le vent.

Par qui nous sommes conduits aujourd'hui, je ne sais.
Je crache du poison, non de lotus, chaque jour,
Aux ruines décorées, tour à tour
Je leur flanque mon pied bien visé.

« Demain », nous le savons, sera fait de justice,
Pour toi, pour un autre, pour qui en voudra,
Pour celle qui entrera en lice
Pour la Liberté.

En rangs serrés, notre armée vivante
Alignée comme les mots, les lettres, les i,
Fera crépiter, telle une toux violente
Les balles, du côté des pourris.

Ah ! Comme les vitrines vont crouler !
Elles qui se moquent aujourd'hui de nos ventres hagards.
Alors ces messieurs aux panses de canards
Sortiront, tels des frelons affolés

Et leurs rejetonnes demoiselles bien élevées,
Aux frégates sur l'eau toutes pareilles
Iront se balancer à la pointe des épées
Glacées et brillant au soleil.

Frères, je ne vois rien que du sang
Et aussi nos visages émaciés et pointus.
La faim? Laissez-moi rire . . . Ne pleure plus !
Car demain, sur nos hanches,
Les poignards tressauteront comme des tanches . . .

1932

La Porte

Tu hantes toutes mes routes,
pâle, tu t'étends dans les barques de mes cernes,
tu te blottis dans mon cœur
que tu fais tressaillir à l'aube au premier battement
de cloche,
à midi, quand je regarde ta chaise déserte,
vers le soir, quand je deviens sable
et qu'un chien jappe en moi,
sur le point de se changer en larme.

Tu es en moi comme un incessant
frisson d'ailes.

Tu ne me quittes jamais, tu te reformes de partout,
de l'eau des puits qui nous renvoyaient notre image,
de la mer que tu aimes,
des montagnes où j'ai baisé ton front froid,
des mots que nous étions seuls à comprendre,
des recoins du logis où la lumière déplace ses
toiles d'araignées,
des yeux des branches regardées pour la dernière fois,
des rues où j'entends le bruit de tes pas,
de tes talons pressés de rentrer.
Tu viens par toutes les routes,
les routes d'air et de terre et d'eau,
Tu es en moi et en dehors de moi.

Mais tu ne peux pas ouvrir la porte.

Ces morts

Ces morts ne m'aiment pas.
Ils me repoussent de leur front
aussi glacé qu'une lune qui m'abandonne.
Ils me repoussent de leurs dents serrées.
Ils me repoussent de leur froideur
qui les protège comme une épée invisible.
Leurs yeux fermés
refusent de me voir.
Leurs lèvres sont plissées
et un peu méprisantes,
comme un parchemin impossible à déchiffrer.
Elles disent: — Dorénavant,
débrouille-toi sans nous.
Elles disent: — Non.

Ou même pas,
elles ne disent plus rien,
elles refusent désormais de rien dire,
Nus comme des pierres,
ces morts se défendent contre moi
en exhalant ce froid hostile
qui croît sans cesse
et qui commande:
— Eloigne-toi !
Ces morts ne m'aiment pas.

C'est que je n'ai pas su les défendre . . .

FLORICA CORDESCU : Ilustration pour «Chants contre la mort»

Eldorado

N'enviez pas leur or,
Ne le convoitez pas,
Car regardez-les bien,
De l'or, ils en ont plein les poches,
Et ils périssent néanmoins.
En notre siècle qui n'est pas le leur.
Ils paraissent vivants
Et ils ne sont ni mous ni faibles
(Dans les deux sens de ce vocable),
Mais leur visage est barbouillé
De jaune d'or.
Une étrange jaunisse, jaunissant
De son éclat, de ses métalliques éclairs
Une gloire crépusculaire,
Leur noble mal
A nul homme normal
Ne donne envie,
La forêt la plus ravagée
Ne voudrait pas leur ressembler
Et la plus misérable des momies,
Drapée dans ses bandages rapiécés
Ne troquerait son sort contre le leur.
Car la momie, recluse dans son infini,
Est à l'abri de la douleur,
Tandis que ces faux bienheureux
Avec leur pupilles en or
Regardent se poser sur eux
Les yeux de haine et de colère
De toute cette vaste terre
Car le monde entier guette
Le plaisir de les voir périr.
Leur or pèse de tout son poids
Et les accable.
Il pèse sur leurs pas,
Il alourdit le poing
Qui frappe sur la table.
Il alourdit, sous la nuit noire
Le corps qui dort
Broyant les rêves, écrasant les cauchemars.
Leur échine malade claque,
Car à chaque vertèbre s'est coincé
Un beau napoléon doré,
Un beau louis glacé.

Ce sont les rhumatismes des rentiers
Cossus, repus.
Leur agonie est plus aiguë
Que chez tout autre moribond,
Car leurs poumons ne sont
Que deux gros sacs de métal blond
Qui les font s'essouffler
Et qui leur coupent le sifflet.
Ils s'époumonnent, ils halètent
Et crachent les piecettes.
Leurs bronches grincent, râlent
Leur mal.
Et dans les bourgs
Le poids de l'or est de plus en plus lourd
Mais dehors, sur la grève,
Les gars en salopette font la grève,
Libres comme des hirondelles
Cependant que du fond du ciel
Le clair printemps souffle dans son clairon
Dans sa trompette, messagère
De limpides clairières...

Je suis le fleuve

Je suis le fleuve qui enveloppe tes hanches,
je suis le fleuve aux verts regards, aux noires profondeurs
où, cheveux ondoyants, tu disperses
les semences d'astres parfumés.

O, puissé-je être
à tout jamais un fleuve
entouré des enfants que voici
et d'un vol d'étoiles
donnant leur sang
pour faire poindre une lumière
sur la bouche glacée de l'aurore.

Mais, battements de cœur,
coups de canon, fusées
déchirent mes ondes,
et lors je me ramasse,
je me ramasse autour de toi,
je suis un ceinturon
qui enserre ta taille,
et ton corps est un bouclier, aveuglant,
à l'abri duquel sourient les enfants
aux yeux oblongs comme des coquillages . . .

Edition spéciale

De pied en cap je fus dépouillé. Puis, ma peau
Fut jetée comme on jette un filet de pêcheur.
« Des vagues d'avions attaquent de nouveau
Hanoï »... Mais rira bien...

On peut partir partout, car il n'y eut jamais
De plus parfaite liberté de voyager
Avec mon passeport je franchis des milliers
De « K. L. M. », et des « Boeings, » et autres éperviers.

Volant parmi des foules d'assassinés, je viens
A travers poches vides et cœurs pleins d'espérance,
Et des cris qui implorent secours et délivrance,
Et des tunnels aveugles de larmes d'orphelins.

« Ça n'est pas tes oignons ! Si la tête fait mal,
C'est la tête des autres. Va ! Ce n'est pas la tienne !
On ne vit qu'une fois ! Il est vrai, on vit mal !
Et les plus chastes cuisses sont celles des étoiles. »

Les fous augmentent ! — disent les bonnes statistiques.
Les horreurs de la guerre récente point ne peuvent
Se répéter. Cela est sûr. Et bien logique:
Car nous en inventerons d'autres, toutes neuves.

Cet homme qui commande les guerres reste calme.
Il appuie un seul doigt sur un grand clavier noir
Qui fait pâlir. Pourtant, ce soir, je m'en vais voir
Un film qui peint la mort en fleurons de napalm.

Je tremblerai peut-être. Ma peau est écorchée,
Et je suis rouge vif: personne — je suppose —
Ne me reconnaîtrait tel que, en vérité,
Je suis; et me dira: o ! quelle belle rose !

Eternité

Que viens-je faire en ces parages
De souvenirs toujours, toujours retardataires,
Comme si on les eût estropiés?
Que viens-je faire ici, où l'on entend
Du Temps le battement des ailes; du Temps
Volant toujours devant; du Temps
Passant, distrait, sans défier, sans triompher,
Avec ce frais parfum d'indifférence
Si propre à la poétique jouvence.

Voici la mer.

Tout ce qui fut, et tout ce que nous sûmes
A péri, englouti. En mon âme posthume
Je pourrais dire: je suis mort.
Mais le puis-je vraiment lorsque la terre explose
En forêts inconnues, arômes de musique,
Lèvres mouillées, humectées de rosée,
Et qui murmurent des pressentiments uniques?

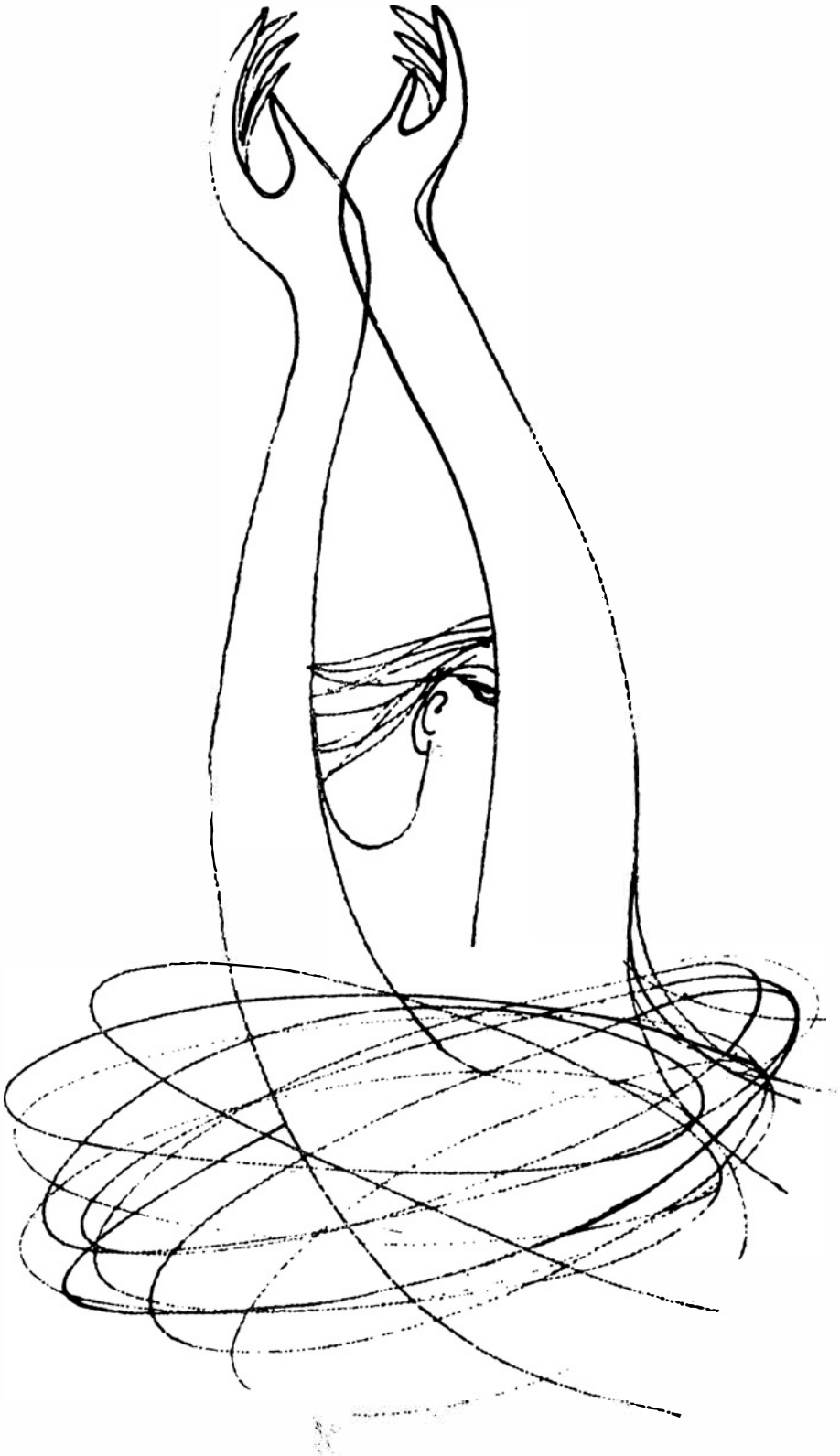
La mer est là; voici la mer.
Viens donc, tu peux rentrer sans que t'effraient
Le bizarre regard de cet homme nouveau,
Et des autres aussi, tant qu'il en reste, et, qui
Seront si étonnés de te revoir ici
Après une si longue absence.
Toi-même, toute émue, tu n'y reconnaîtrais
Que le visage en pleurs de la roche, criblé
De larmes, criblé de soleil; car désormais:

Seule la mer y demeure inchangée.

Si tu as peur qu'on dise que tu viens
D'un âge disparu, alors reviens
Pour moi tout seul, pour moi tout simplement.
Prends mon bras vide et qui pend, depuis si longtemps.
Nous glisserions parmi tant de choses nouvelles
Avec les fulgurants assauts de la curieuse guerre,
La guerre entre l'absurde et la lumière,
Avec ses rouleaux compresseurs, et son tonnerre,
Et les éclairs, et les chevaux caligulaires.
Je mettrai sur tes yeux un tissu de baisers
Et je te conduirai jusques au cœur des vagues
Parmi les grandes eaux saumâtres et amères.
Je ne te demanderai pas de deviner
Où nous sommes. C'est toi qui, seule, me diras
Tout bas:
C'est la mer, mon aimé!

Versions françaises par ANNIE BENTOȚU *(La Porte, Ces morts)*, GEORGE AUREL BOEȘTEANU *(Je suis le fleuve)*, M. ROVAN *(Exégèse, Révolte)*, D. I. SUCHIANU *(Eldorado, Edition spéciale, Eternité)*.

FLORICA CORDESCU : Ilustration pour «Le Sourire d'Hiroshima»



FLORICA CORDESCU: Ilustration pour «Chants contre la mort»

IMAGE ET VISION CHEZ EUGEN JEBELEANU

par ŞTEFAN AUG. DOÎNAŞ

La réserve que certains poètes et critiques manifestent à l'égard de l'image poétique — cette cellule de la lyrique moderne — relève moins de la satiété de l'homme de nos jours, qui vit sur tous les plans une « civilisation optique », que par l'abus qu'en firent une série d'écrivains, et particulièrement les surréalistes. A vrai dire, pour ces derniers, l'image naît d'une association verbale, elle ne fait qu'établir une relation entre des éléments aussi disparates que possible, et, comme telle, ne tend qu'à écorcher la surface des choses, sa valeur est mesurée, en extension par le degré d'altérité que manifestent entre elles les choses sommées de prendre place dans son espace idéal. La réserve vis-à-vis d'un pareil procédé est, par conséquent, le refus d'une poétique hâtive et facile. Pour embrasser le réel et l'irréel, l'image doit être — selon Pierre Jean Jouve — « un fruit de la mémoire »: elle doit divulguer, par des éléments concrets, un sens accumulé et approfondi de l'univers, actualiser les potentialités significatives de notre monde. C'est alors seulement, que le lyrisme s'imposera comme une réplique du réel, comme une autre géométrie — possible grâce aux vertus créatrices de l'imagination. Autrement dit, l'image ne doit jamais cesser d'être au seuil de la vision, de suggérer — au-delà des données qui composent sa structure — une autre face de l'univers, son inépuisable mystère.

La lyrique d'Eugen Jebeleanu s'impose par une certaine prédominance des images qui témoignent d'une véritable volupté de la vision. Depuis ses *Cœurs sous les sabres* (1934) et jusqu'à son *Elégie pour la fleur fauchée* (1967), voire même dans certaines de ses poésies les plus récentes, parues dans la revue « Contemporanul », et dans une mesure qui varie en fonction d'une thématique sousjacente ou explicite, l'image est toujours encastrée dans le discours lyrique, elle marque divers seuils de perspective, ou passe insensiblement dans la vision — le plus souvent horrifiée — de l'existence. Le titre même du volume de début est une image-symbole: les deux éléments « dessinés » découpent des significations contrastantes, voire antagonistes, suggérant — en toile de fond — un « champ » qui s'étend dans le temps. L'implication du facteur temps est si prenante qu'elle nous donne immédiatement l'impression concrète d'une époque, comme la sensibilité outragée par les multiples formes de la violence. Au-delà de l'influence de Ion Barbu — visible dans l'euphorie verbale, dans le chiffrement savant du message, dans la prédilection pour les monosyllabes roulés tels des cristaux sur des dalles et dans la rigueur sans indulgence de certains rythmes — Jebeleanu se distingue par la concision des images, marquées et précises, pareille aux choses qu'il chante, constituées toujours comme des seuils de visions lyriques en puissance. Dans un hémistiche tel que « *L'herbe donne des soldats* » (« Saison armée »), l'équivoque sémantique du verbe ouvre toute une perspective où les sens « jouent » en fonction de la faculté d'imagination du lecteur: depuis « l'herbe *découvre* les soldats cachés » jusqu'à « l'herbe *naît* des soldats » ou « l'herbe *ressemble* aux armes des soldats » — toutes les interprétations sont possibles; et cette marge d'indétermination est la condition même de la vision qui jaillit derrière les mots, tel un horizon mouvant. Le poète semble conscient de la technique dont il se sert, car il revient presque explicitement dessus, dans une poésie intitulée « Flou », qui s'achève sur une strophe très significative: « Couchant — fleurs oxydées — à travers des lentilles. / (Nul ne sait). Effacez l'aquarelle / Comme le soir tombe/Est-ce ou non la gazelle / qui essuie ses sabots mouillés dans les pages.» Cette fois, l'obscurité est obtenue par un excès de déterminatifs, comme chez le maître, attestant que la leçon a été assimilée. Combien raffinée, précieuse, par le jeu des contrastes, est dans«Autoportrait» cette «ébauche» qui — d'une façon surprenante — manifeste, en outre, une ressemblance avec le modèle: « De la lèpre du soleil empereur, / De tous ses rayons tondue, / La tête se penche abattue / Par les mèches tombantes comme des pleurs . . . / »

Suivre les images poétiques d'une œuvre est sans aucun doute une chose fastidieuse et dénuée de signification aussi longtemps que cela ne permet pas de dépister les lignes de force qui ordonnent les images dans un certain sens, des directions obsessionnelles capables de fixer la configuration des piliers qui soutiennent l'univers lyrique. Cependant, chez Eugen Jebeleanu les images se rassemblent, sur quatre grands courants qui traversent toute son activité lyrique. Il y a, d'abord, une préférence marquée pour les images qui tendent à surprendre ou à fixer l'écoulement du temps. Dans *Cœurs sous les sabres*, elles s'offrent à nous comme des gravures d'un temps révolu, lignes sommaires mais expressives, où la durée acquiert une certaine extension mais perd sa profondeur: les tableaux sont bidimensionnels, finement tracés à la pointe.

Le plus souvent, le poète est détaché de son sujet, ainsi qu'il ressort du finale de la poésie «Officier de bouche»: « Je vois un temps de bataille. / Au Moyen âge. / Des armures de fer et des pensées graves, / Le prince organise le siège, / Quelque part, dans les marais slaves. / / De retour, errant dans le temps. Changé / le prince. Mutilé au combat // Cette fin je ne l'ai pas donnée : / Il pleure dans l'émail et dans l'éternité.» D'autres fois, il se sent fort proche du «drame» de son héros; mais le dessin est statique, comme dans un tableau d'époque, l'immobilité des personnages ayant un caractère hiératique, calligraphié : « La fontaine du ciel arrose l'épée; / Le chevalier figé sous elle. / Bronze verdi sous une froide accolade, / Nuque ployée ne perçant pas le silence ». Le tableau ne « bouge » qu'à la fin, mais non pas à cause du héros de l'histoire, mais par le fait de l'auteur qui adresse une exhortation à la révolte anticléricale : «Fais tourner l'index de lumières, / Des barbes fais-toi un balai pour le cothurne / Et hardiment arrachant l'anneau de Saturne, / Fais des popes une constellation de chiroptères. » (« Exhortation »). D'autres fois le temps n'est pas fixé dans les limites fermes, mais surpris dans son écoulement ineffable : « En bas, par la mort naît la vie, / Pour former une circonférence accomplie; / L'aube fera jaillir un lys / Portant des cendres dans son mince calice. » (« Interprétation »); ou bien « Les heures mortes sont tombées en monnaies » (« Le Souvenir ») ou : « Telles des touches nacrées, / Un matin ses armées échangeait» («Bruine matinale»). En dépit du mouvement de ces peintures, on discerne aisément que le temps est considéré comme une matière palpable (lys, cendres, monnaies, touches, armées) qui forme un sédiment et se stratifie : c'est l'Histoire elle-même, que le poète tire du néant pour la fixer par la parole, dans des tableaux statiques, comme de fragiles frises. Vingt ans plus tard, l'époque célébrée dans *Cœurs sous les sabres* apparaîtra au poète sous les traits d'une bête fauve : «Qu'est-ce que le moyen âge / tout entier, / avec son horrible collier de lances aiguisées / hérissé comme un sanglier, / Au regard de votre monde? » (« Au capitalisme »), cependant que dans les *Chants contre la mort* (1963), une période historique encore plus éloignée est dessinée en traits grotesques, d'un réalisme cru, et — de nouveau — opposée au présent : « La lune / plombe avec de l'argent la molaire cariée / du Colisée. / Caracalla contemple, / les sourcils froncés par les centaines / de fouets de l'envie, / la grandeur des criminels / d'aujourd'hui. » (« Cosimino »). Le changement opéré — le dynamisme et le grotesque introduit au tableau, la participation du moi lyrique au sujet choisi, donc la transformation de l'image en vision — marque une mutation poétique, l'adhésion à un art engagé. Non seulement la politique, mais aussi une autre expérience de vie, cruciale, sollicite l'adhésion du poète à ses thèmes. Lorsque, dans *Elégie pour la fleur fauchée*, Jebeleanu écrit : « le chat de jeudi guetté par le léopard de vendredi », la férocité qu'implique le vers souligne une autre vision du temps, une inimitié ouvertement clamée, et comprend son être même, impuissant pourtant devant le grand Ennemi : « je peux encore me faire comprendre / sifflant — mordant dans le vent / perdant des dents pontons du pont de la mémoire . . . » (« Couteaux »).

Une nouvelle dimension lyrique se manifeste dans une série d'images qui traduisent une épouvantable expérience : la familiarité avec la mort. Les thèmes thanatiques abondaient déjà dans *Cœurs sous les sabres;* mais la mort y était contemplée de loin, incarnée dans un tableau finement dessiné ou elle acquérait la suavité de la neige frôlée par l'ombre (« Fin princière »). La pensée de sa propre disparition ne suscite cependant chez le poète aucune terreur : c'est une pure virtualité, réductible à une image d'une préciosité baroque (« Amphithéâtre d'un blanc de céruse/Affligeant la bouche froide »), mémorable à travers l'image « du temps resté seul à cheval » (« Après »). Pour commencer, la mort représentait une idée familière. Avec *le Sourire de Hiroshima* (1958), c'est le *spectacle* de la mort qui devient familier et prend la forme lyrique de visions hallucinantes, apocalyptiques : le démon de la XXe Vallée (le poème est lui-même orchestré comme un grand spectacle) déclare d'une voix caverneuse : « Je peux transformer toute montagne/en un rien renversé,/une pyramide du vide/ au sommet retourné,/une colossale/ coupe de ténèbres ! »; ou : « Je suis le phosphorescent planteur,/ des hautes futaies de dynamite . . .// Je suis le planteur / miraculeux / des palmiers des explosions . . . » Comme tout spectacle, la mort d'Hiroshima est encore *vue*, et non pas vécue, aussi concrètes que puissent paraître les images des pierres qui s'évadent de leurs propres frontières naturelles, qui se transforment, dirait-on, en des êtres agonisants. Plus susceptible d'émouvoir est le dialogue liminaire avec la mort — des *Chants contre la mort*, où les comparaisons — qui se forment dans la sphère de l'expérience ménagère — possèdent une nudité froide et sévère : (La misère) « vous ressemble comme deux gouttes d'eau, / comme deux larmes de blanchisseuse / qui se penche sur le cercueil-baquet / ne sachant plus bien ce qu'elle lave : / du linge ou des linceuls, le bébé nouveau-né / ou le vieux trépassé qui ne pèse / pas plus qu'un bébé . . . » Mais le véritable frisson d'épouvante devant la mort — qui, cette fois, est une *expérience* personnelle dévastatrice — Jebeleanu ne l'atteint que dans *Elégie pour la fleur fauchée*, traversée d'un bout à l'autre par une déchirante

tendresse pour l'être disparu. Lorsqu'il réussit à se délivrer de la trop forte émotion qui le dévore, le poète construit des « situations poétiques » d'une grande expressivité, telle l'hypostase de « Daniel dans la fosse aux lions », où l'aveu du dernier vers équivaut à toute une vision de la douleur universelle: « Ce n'est que la fosse, aux lèvres sereines / on n'entend aucun pas au dehors / / Et tous les fauves tournent en moi »; ou bien subit la plus cruelle torture de celui qui est resté seul : l'incapacité ontologique de devenir autre chose ou quelqu'un d'autre, la conscience de l'identité avec soi-même en dépit du bûcher sur lequel il brûle (« Le plus malheureux »). La familiarité avec la mort atteint ici la limite extrême: la disparition de l'être cher est affirmée et niée en même temps, avec un acharnement où percent de pathétiques accents d'optimisme, les vers — simples, directs, voire bruts —, communiquant une sorte de *félicité tragique*.

Un troisième groupe d'images qui nous indique l'orientation acquise par la lyrique d'Eugen Jebeleanu est constitué par celles de la révolte. Elle commencent avec *Ce qu'on n'oublie pas*, poème publié en 1945, mais s'annonçaient déjà dans *Cœurs sous les sabres* dans le vers déjà cité: « Fais des popes une constellation de chiroptères. » Expression de l'attitude militante, elles sont les fruits de la mémoire et de la haine: « Mais moi, je n'oublie rien. Je suis le revenant / En plein jour, aux lèvres de cendres, / Celui qui ouvre ses veines et voit / Qu'il n'en jaillit plus que des larmes / Les pleurs de ceux que vous avez crucifiés.» Au nom des «morts inconnus », le poète se veut maintenant « hache » ou « flamme griffue », ou — sans nulle allusion livresque à la forêt shakespearienne de Dunsinane — « une forêt vengeresse en marche ! ». Déterminées historiquement, s'alimentant du passé, les données du présent revêtent des apparences féroces ou épuisées, elles fixent — dans les cheveux « déjà blancs à vingt ans » — « le fantôme des printemps perdus, / la vision d'une jeunesse étouffée ». Dans *Chants contre la mort*, l'Homme rêvé par le poète porte «de longs cheveux, cabrés par la mémoire », ce siècle « oublieux » est plein de « monstrueuses verrues explosives », les tombeaux des riches sont de véritables palais entourés de grilles de fer « pour que les pâles mains / de lune kleptomane / n'enlèvent pas, par hasard / quelque défunt ...», et ce sarcasme vient s'ajouter maintenant, telle une nouvelle composante, au discours lyrique. Dans *le Sourire de Hiroshima*, la révolte représente, sur le fond ultime de l'Histoire, la terrible vision du « Crime (. . .) avec sa tête de satyre cachée dans les ténèbres ! »

Enfin, la dernière catégorie d'images de la poésie d'Eugen Jebeleanu — et peut-être les plus expressives, dans lesquelles la fantaisie poétique joue un rôle essentiel — renferme des visions de la vie active et triomphante. Depuis la grâcieuse image du rayon de soleil qui, dans chaque chambre, « se promène au plafond / telle un petit singe agile » (« Dialogue au nouveau quartier»), jusqu'au scintillement matinal des «lacs de montagne sortant de la bourse nocturne / comme des monnaies d'azur » («C'est la montagne »), depuis le bestiaire lumineux crayonné dans « Oh, les animaux », jusqu'à l'avalanche d'images des « Coqs de la ville » (« Votre crête met en mouvement / les rayons du soleil; sans-culottes messagers, / rebelles impétueux qui vous gargarisez de ténèbres; incendies d'or localisés, / sceaux ébouriffés, / clairons civils de plumage, (. . .) langues de l'aube; / briquets dans le poing transparent du matin; » etc., etc.); depuis la notation bucolique (« J'entends respirer la forêt, / avec au cou les artères bleues / du ruisseau ») ou sensuelle (« La femme se penche / prend la pomme, / et les seins se montrant un instant / illuminent la forêt / comme deux ronds échos / de la lune . . . »), jusqu'à la notation moderne (à implications politiques; la machine à écrire fait figure de « mitrailleuse civile », dans une poésie dédiée à József Attila), qui choque parfois parce que le poète y a introduit un élément de civilisation (la blanchisseuse est « sœur de la soude », la nuit « portant un masque de chloroforme / respire en silence ») ou bien des associations téméraires (« Les noix . . . c'étaient de menus cerveaux de philosophes honnêtes ») — tout cela surprend les aspects dynamiques de la vie, les repères qui indiquent sa dialectique intérieure, la protestation et la lutte. Un plan sonore vibre derrière les données d'ordre visuel, de même qu'un plan social et historique respire au-delà du seuil présent.

Dans un discours lyrique prosodiquement de plus en plus détaché, l'image poétique d'Eugen Jebeleanu se transforme en vision épouvantée de l'existence chaque fois qu'elle est alimentée par les sèves profondes de la mémoire. Le poète retourne alors en arrière dans le temps, jusqu'à « ce qu'on n'oublie pas », pour choisir, sans trop délibérer, les mots dont il composera sa chanson, et la métaphore qui en résulte nous foudroie, chargée d'Histoire: « Non ! Je ne me tiens pas près de la mort, / Je me tiens près de toi et j'entends / les larmes qui, tombant / ne veulent pas disparaître, mais / — brillantes étoiles traçantes — / s'amassent, vengeresses, / dans la cartouchière d'azur / de la Révolution ! »

ALEXANDRU SIMION

La Saison possible

Le vacarme de la foule rassemblée devant le commissariat de police résonnait encore à ses oreilles; il voyait la place immense grouillante de monde, une mer de têtes se mouvant des profondeurs en vagues ininterrompues; il distinguait des figures familières, on lui faisait des signes, à lui ou à quelqu'un d'autre, peu importe; son corps était tendu à l'extrême et tout lui paraissait invraisemblable, un songe fantastique qu'il n'osait pas, qu'il craignait presque d'affronter. A une simple atteinte, se disait-il, ce tableau vivant va se dissiper et ses mains n'en retiendraient plus que le cadre vide, une illusion; mais il n'y avait plus moyen de revenir en arrière. Cris de colère, slogans scandés sur un rythme menaçant, chœur immense, massif, sans paroles, mais où perçaient une résolution inébranlable, des revendications à caractère d'ultimatum; les vitres en tremblaient, des échos s'inscrivaient en larges cercles, se rattrapaient, s'écrasant en coups de tonnerre sous le déchaînement desquels toute la ville vrombissait.

Il se tenait accoudé à la balustrade, le dernier d'une rangée de dix fois quinze hommes, et, au milieu, poussé par derrière, le sombre héros du jour, les cheveux hirsutes, effrayé, intimidé par la masse démontée qui réclamait sa tête, échappé à peine à sa fureur violente. Derrière le cordon d'ouvriers armés — l'ancien chef de la Sûreté. Sans desserrer ses lèvres frémissantes, pâle, il essayait en vain de reculer; des bras vigoureux le ramenaient en avant, l'exposant impitoyablement aux regards avides et aux jugements passionnés, vindicatifs.

Le train était arrivé à l'aube, il ne faisait pas encore jour; cependant, sur le quai bondé de manifestants, personne n'était descendu. Les wagons spéciaux renfermant les archives secrètes avaient été entourés d'une garde nombreuse; détachés de la locomotive et ramenés sur une voie de garage. Neag avait été de garde depuis minuit, il n'y avait pas d'heures fixes, les retards étaient fréquents, tout était encore sens dessus dessous, de sorte que l'événement dont il est question aurait pu se produire à n'importe quel moment, dans l'intervalle de deux, ou trois, voire de quatre ou cinq heures. Evidemment, il n'avait pas trouvé le loisir de s'allonger sur un lit, de s'assoupir pendant dix minutes. Toutefois, il ne se sentait pas fatigué, n'arrêtait pas de courir d'un endroit à l'autre, par nervosité, par curiosité, échangeant des répliques joviales avec les gars, pour la plupart des jeunes appartenant aux Jeunesses Communistes, qui travaillaient dans les Tis-

sages, les Usines métallurgiques et les scieries, élèves des classes terminales, étudiants en vacances; il veillait attentivement à tout: il fallait respecter l'ordre, suivre rigoureusement les dispositions du Comité Départemental du Parti. Ses yeux, largement ouverts, brillaient d'une éclat maladif, ses narines frémissaient. Chaque mot, chaque geste prenaient dans cette atmosphère fébrile des significations denses et graves. Emil, le rédacteur en chef de la gazette locale, récemment fondée, et qui allait faire un large compte rendu de cette matinée, lui avait saisi le bras, essayant de l'attirer dans un coin tranquille pour lui parler: une brusque intervention les avait séparés, Neag disparaissant par une porte largement ouverte, appelé d'urgence au téléphone dans l'édifice même de la gare.

Puis il eut une discussion avec le secrétaire du Comité départemental: on lui demanda des renseignements et on lui en donna d'autres: ensuite, un commandant qui était à la tête du groupe de militaires chargé de la sécurité des installations ferroviaires vint lui parler pour mettre au point le plan d'action; après quoi, l'apercevant, le camarade Nilă des syndicats sauta en marche du side-car d'une moto pour s'entretenir avec lui d'on ne sait quelle affaire et c'est ainsi que, d'une tâche à l'autre, sans reprendre haleine, la tension constante l'obligea à garder son esprit en éveil.

Emil l'aborda de nouveau et Neag lui promit, en passant, un article pour le prochain numéro du journal, ils se mirent même d'accord sur les idées qui en feraient le thème et sur l'heure où le papier devrait se trouver à l'imprimerie. Au fond, cela n'avait guère d'importance. Ils étaient préoccupés de bien autre chose, mais ce n'était ni le lieu, ni le moment de se faire des confidences; ils ne s'étaient pas vus depuis plusieurs mois, n'avaient même pas eu l'occasion de se rencontrer, ne fût-ce que pour le plaisir de se serrer la main ou de parler des multiples événements qu'ils avaient vécus; après un premier contact raté, ils s'étaient presque évités, la fusion attendue ne s'était pas produite, par la faute de l'un ou de l'autre, probablement par celle de Neag, qui avait refusé ou bien n'était pas parvenu — son cœur était fermé à double tour — à se mettre à l'unisson des effusions lyriques de son jeune ami. Leurs rapports avaient pris depuis des allures réservées qu'il aurait été vain de vouloir changer. Les lettres remises par Emil ne l'avaient pas adouci, bien au contraire, elles avaient aggravé cet état d'isolement et de repli crispé sur lui-même.

Neag se doutait que, cette fois, Emil avait voulu lui apprendre quelque chose de particulier; il redoutait les détails, tout en désirant les connaître et c'étaient moins les circonstances défavorables que sa propre opposition, sourde, où il y avait, certes, quelque faiblesse, qui l'avait empêché d'écouter, de se plier aux conditions où une communication confidentielle serait devenue possible. Cela lui aurait au moins permis de confirmer une supposition, un soupçon qui l'inquiétaient et le rongeaient sans relâche depuis hier, ou avant-hier. La situation n'aurait changé ni en bien, ni en mal, mais au moins connaîtrait-il la vérité un instant plus tôt, au risque de sortir de ses habitudes.

C'est sur le quai même que commença déjà à se dessiner dans son esprit l'idée qui n'allait prendre corps que plus tard et qui, finalement, l'avait conduit à embaucher Neli comme rédacteur, reporter ou correcteur, la chose n'était pas bien fixée, on n'avait pas établi l'état du personnel non plus que les salaires, les tâches n'étaient pas délimitées de façon précise; au demeurant, c'était partout pareil. On avait besoin de gens dévoués, la compétence et la capacité, l'intelligence et le sens de l'organisation seuls comptaient et s'appréciaient en fonction de cet unique critère de base: l'abnégation politique. Et Neli s'était offerte sans hésiter et à un moment d'effervescence sociale aiguë. Le plateau de la balance n'avait encore penché ni d'un côté, ni de l'autre: la nécessité de tirer parti de toutes les forces disponibles ne permettait pas de repousser à la légère les bonnes volontés, la règle était au contraire de ne pas tenir compte — ne fut-ce que momentanément — des divergences et des suspicions de moindre importance. Emil, après tout, connaissait assez Neli pour lui offrir les meilleures conditions de travail.

Ce jeune homme timide et romantique avait fait preuve de dons surprenants et au bout de très peu de temps, on lui avait confié la direction du journal local — d'abord une feuille volante, hebdomadaire, de deux pages; puis, assez vite, de quatre pages devenues quotidiennes. Il écrivait l'article de fond, signait des reportages, consignait et commentait les événements de l'étranger,

s'occupait de la mise en page et l'on réclamait sa présence et sa contribution pour rédiger les manifestes et les appels politiques. Il se couchait tard dans la nuit et se levait à l'aube, les yeux rougis care il ne dormait jamais son content, si bien qu'il lui arrivait de s'assoupir assis devant sa table, dans un fauteuil, ou encore allongé sur deux ou trois chaises mises bout à bout adossées au mur. Il avait quitté la maison paternelle et loué une chambre quelque part dans une rue proche du centre, qu'il avait meublée d'éléments disparates, abandonnés par les réfugiés. Il prenait ses repas à la cantine moyennant des tickets qu'on lui passait périodiquement; il s'habillait au petit bonheur, de quelque veston ou quelque pantalon prélevé sur le fonds communautaire: il appartenait donc entièrement à la collectivité et à la cause de la révolution. Sous une telle direction, Neli aurait sans nul doute manifesté ses facultés latentes et, fait essentiel, elle aurait pu racheter ses défaillances, dissipant par un comportement exemplaire les impressions ambiguës, l'ambiance vaguement hostile qui planait autour d'elle.

Cependant, ce soir-là, nul dialogue n'avait pu se nouer; l'occasion s'offrit d'abord à Emil puis à Neag, mais ils étaient surchargés de besogne et retenus par les mêmes intimes réticences confuses. Le train était entré en gare à l'improviste et la foule envahit le quai, formant — des deux côtés des rails — deux colonnes massives et impénétrables. De temps à autre s'aventuraient, devant les fenêtres des compartiments, des figures ahuries, qui s'immobilisaient là comme hypnotisées, se fondant dans l'ombre, des milliers de regards fouillaient implacablement les traits des voyageurs et le bruit montait, menaçant. Une porte s'ouvrit brusquement et un homme grand, pâle, les traits tirés par la fatigue, essaya, d'un geste dominateur, d'apaiser le brouhaha, mais il avait perdu l'assurance de ses gestes, sa voix se cassait, on n'arrivait pas à comprendre le sens de ses parolse et il fut contraint de se rendre. Les wagons, serrés comme dans un étau, apparaissaient comme de fragiles boîtes d'allumettes; au-dessus des têtes, des bras nerveux agitaient pelles et bêches cueillies hâtivement on ne sait où, peut-être bien dans quelque remise; il eût suffi d'un prétexte banal pour faire éclater une attaque spontanée, impossible à contrôler.

S'étant frayé un chemin, quelques délégués, représentant les autorités locales et les organisations politiques, escaladèrent les marches et déclarèrent que les nouveaux arrivants, piliers de l'ancien appareil policier, que le ministre réactionnaire de l'Intérieur avait rétablis dans leurs postes, étaient mis en état d'arrestation; on leur conseilla de ne pas opposer de résistance et de se conformer — dans leur intérêt — aux dispositions des autorités en exercice, sous peine d'attirer la colère, difficile à contenir, de la population. On se saisit de leurs armes, on les fouilla sommairement et, menottes aux poignets — pour la première fois dans l'histoire de la ville — le chef de la Sûreté, si imposant et terrible, dans un passé encore trop vivant à la mémoire, si confiant en son étoile et si vaniteux et stupide qu'il n'avait pas hésité à se fier aux assurances d'un général à courte vue, qu'il était revenu, le cœur serein, dans une localité d'où il s'était sauvé de justesse, le chef de la Sûreté donc, en chair et en os, quitta le compartiment sous la garde des travailleurs. Et, derrière lui, commissaires et agents, fonctionnaires de différents grades, non pas devant une rangée de baïonnettes, mais sous la menace des pistolets. Et Neag, sans connaître Antim, regretta son absence; le philosophe délateur avait peut-être repris ses études et il errait maintenant dans les rues de quelque quartier universitaire de l'étranger, à Paris, Londres ou peut-être outre-Atlantique et, même si son rêve ne s'était pas encore réalisé, il n'était pas exclu — en vertu d'une conscience plus chargée et d'une intelligence plus raffinée, — qu'il eût donné sa démission ou qu'il se fût purement et simplement attardé à Bucarest, à l'affût des échos émanant de ses condisciples, relatant leurs premiers contacts avec la ville en révolte.

Les gens s'écartaient en murmurant et les agents en civil, d'aspect décidé, qui assuraient l'ordre avaient du mal à frayer un passage au convoi, un mince sentier que les prisonniers, rigoureusement protégés, traversèrent, pour aller s'aligner sur la chaussée conduisant vers la Place du Tribunal. Une voiture spéciale stationnait prête à recevoir ses occupants, mais après avoir tenu conseil, on renonça à ses services. La foule allait parcourir à pied les rues principales jusqu'à la place, fixée d'avance, pour le meeting.

Et ce tracé reculait une fois de plus la chance du'n entretien. C'est en vain que Neag l'avait évité; il éprouvait un sentiment de frustration, un vide retentissait au-dedans de lui-même, qu'il ne savait comment combler. Etait-elle vraiment revenue ou n'était-ce qu'une rumeur sans

fondement? Emil était le seul à savoir à quoi s'en tenir, et Émil lui-même avait à plusieurs reprises croisé son chemin, il l'avait abordé à la gare, à coup sûr pour lui transmettre quelque message, quelque requête, mais il s'était heurté à une attitude glaciale; s'il avait jamais eu l'intention de faire un aveu difficile il avait dû y renoncer. Neag en avait la conviction; des explications, on pouvait en trouver, mais à quoi bon?

Il se laissa absorber par le spectacle de l'écoulement du cortège, courant d'un endroit à l'autre, faisant la liaison avec les noyaux de propagandistes disséminés un peu partout, transmettant des instructions, en recevant d'autres; il avait la voix enrouée à force de crier, de hurler; malgré le froid, il gardait la gorge et la poitrine découvertes, son col relevé ne le protégeait guère du vent; mais il n'en avait cure. Il s'était enflammé, le sang courait vite dans ses veines, sa chemise collait à son dos en sueur.

Aux palissades — des femmes ceintes de tabliers de cuisine, des vieillards et des enfants. La foule avançait sur le pavé boueux; elle s'était répandue sur les trottoirs bordés de marronniers et de peupliers aux feuilles blanchâtres. Des maisons solides à allure de villas, à grille métallique peinte en vert ou en bleu, aux extrémités en forme de flèches ou de cercles, des arbres vétustes, détails familiers: il avait trop souvent erré sous leurs branches ombreuses pendant les crépuscules d'été; un kiosque au milieu d'une allée, une entrée à travers deux colonnes écaillées surmontées d'un chapiteau triangulaire, un tronc, tout contrefait à la base qui s'élançait ensuite fièrement vers le ciel, un vieillard, comme pétrifié sur ce banc incolore, un square désert, sale et envahi par les mauvaises herbes et jusqu'à une pierre arrachée à la bordure du trottoir; le squelette tout rouillé d'un moteur derrière une porte cochère soutenue latéralement par quelques chevrons terreux, pourris, et bien d'autres choses, en fin de compte rien de particulier, rien qui sautât aux yeux, témoignages soustraits à la banalité et à la somnolence, grâce à l'événement spectaculaire dont le quartier était le théâtre.

Il vivait simultanément sur des plans parallèles et complémentaires, en dehors de lui et en lui-même, communiquant à différents niveaux par un système d'invisibles canaux et c'est précisément le sentiment de transfiguration, de don total à l'action à laquelle il participait qui justifiait cette capacité extraordinaire de perception et de détachement, le pouvoir d'extraire des significations à partir de détails insignifiants; sa rétine avait rajeuni, acquis des facultés miraculeuses, elle arrivait à saisir, comme à travers une lorgnette enchantée, la superficie glissante et trompeuse des choses, ainsi que leur noyau, l'existence vivante et l'inertie, les emblèmes secrets du monde. La « Sûreté », ce symbole d'effroi et de terreur scellait toute une époque, incarnée dans quelques individus maintenant penauds et pitoyables, comme les chiens dans le fourgon de la fourrière, dépouillés de toute autorité et de tout pouvoir, fronts baissés, traits ravagés, les yeux troubles et dilatés, poussés et harcelés, hués, défendus par leurs propres ennemis au nom de la justice et de la légalité, clôturait, dans une terrible farce, son épilogue; un épilogue fantastique qui donnait la mesure de la victoire remportée par la liberté, et de la force des victimes d'hier, dont la revanche était de conduire ses bourreaux vers les bûchers du jugement.

La colonne allait grossissant, elle enflait, s'allongeait, de nouveaux groupes ne cessaient de s'y ajouter, des retardataires, des enthousiastes, des gens que cette matinale et bruyante procession intrigait, de sorte que, sur le grand boulevard déborda un fleuve bouillonnant, avec des méandres et des affluents palpitant à la même cadence, sous le signe d'une cohésion intransigeante. La Place du Tribunal grondait comme inondée de lave et, au moment où, sur le balcon à la haute balustrade derrière laquelle se succédaient, comme dans un brouillard, les orateurs, fut improvisée à la hâte une petite estrade, l'impatience éclata en hourras prolongés, en imprécations et blasphèmes répétés, en promesses solennelles, et ce n'est qu'après plusieurs appels au calme et au silence que la réunion commença pour de bon.

Les orateurs aspiraient l'air à pleins poumons et ils criaient de toutes leurs forces pour suppléer à l'absence de micros; vite fatigués, ils s'arrêtaient de temps à autre pour reprendre haleine, virevoltaient ou indiquaient, d'un éloquent coup de menton, leur trophée commun, l'ignoble chef de la Sûreté, ramené sur le devant de l'estrade improvisée et exposé aux regards de tous; ils flétrissaient l'ennemi et glorifiaient le combat, décidés au besoin à verser leur sang goutte à goutte au service

de la révolution. On proclamait les slogans à l'ordre du jour: reconstruction des usines, rémise en état des installations hors d'usage, économie des matières premières; tout pour le front, tout pour la victoire; vigilance. Car l'ennemi de classe s'applique à saper nos institutions, il sabote, guettant dans l'ombre, prêt à frapper, à tuer au coin des rues! L'hydre fasciste mord encore dans ses dernières convulsions, mais les ouvriers alliés aux paysans, les larges masses populaires veillent pour défendre nos conquêtes sacrées, remportées au prix d'amers sacrifices. La terre aux paysans! Il faut châtier les criminels de guerre! A bas les réactionnaires bourgeois et les grands propriétaires fonciers! C'est en vain que Maniu et Brătianu et les généraux rétrogrades ourdissent leurs complots, le prolétariat roumain et son détachement d'avant-garde, le Parti Communiste, trempés dans les bagnes et les camps de concentration, et les forces réellement démocratiques... Soyons à la hauteur de notre noble mission historique, n'épargnons aucun effort! En avant, camarades! En avant...

Tout d'abord, Neag, porte-parole de la jeunesse, ne trouva pas ses mots. Le brusque silence, lui serra la gorge, à peine put-il articuler une phrase, puis une autre et, peu à peu, les idées, qu'avaient véhiculées ses prédécesseurs — le jour même et hier à la tribune — lui offrant plusieurs variantes du schéma, se mirent à affluer d'elles-mêmes, formant un réseau d'arguments et de vérités capables d'adhérer directement et pleinement à l'esprit tendu, tous pores ouverts des milliers d'auditeurs, rassemblés entre les murs devenus trop étroits des bâtiments environnants. Ce n'est pas la forme des propositions qui comptait, ni même l'originalité et les nuances: c'était la simplicité — la clarté convaincante, les intonations et les vibrations de la voix, les pulsations contagieuses de l'optimisme, le cri parti des entrailles, l'exaltation et la noblesse que lui conféraient son désintéressement absolu. Il y en avait à coup sûr un certain nombre qui ne percevaient de ses discours qu'un bruit confus et ininterrompu et qui se guidaient non point sur les mots mais sur les gestes de l'orateur, selon que son bras se levait ou fendait l'air chargé d'électricité. Quoi qu'il en soit, tous ces gens comprenaient ce qu'on leur disait et les réactions de leurs voisins les confirmaient dans leur suppositions. Discours et répliques mêmes, scandées, s'intégraient dans une convention acceptée, le meeting constituant, en définitive, une protestation, un moyen pour chacun d'exprimer et d'entendre exprimer à haute voix ses idées propres, de les voir se clarifier, s'équilibrer; l'osmose les identifiait, les fondait dans le même plasma; ce n'étaient pas les mots qui les attachaient les uns aux autres, mais un flux intérieur, un mouvement centripète invisible, une sensibilité d'une facture spéciale, de la substance de laquelle tiraient leur sève, tout à la fois l'ivresse des orateurs et l'inépuisable énergie de la masse délirante.

Et soudain, dans le tonnerre d'applaudissements qui couvrait l'éclatante péroraison de son discours, Neag découvrit quelque part une écharpe, et parmi les ondoiements de celle-ci, il fut frappé par deux yeux immobiles dans un visage frappé d'admiration. Neag sentit son cœur s'arrêter, une force étrange l'arracha à l'espace et au temps, comme s'il eût été suspendu dans le vide, il n'y avait plus qu'elle, personne d'autre qu'elle. Elle était donc arrivée, dans quelles circonstances, quand et comment, un vague soupçon l'avait effleuré, son nom avait été prononcé discrètement aux alentours, des allusions incertaines, il ne savait que croire, il n'avait pas tenté de vérifier l'authenticité des on-dit, il n'en avait pas les moyens, ni le temps, il se mentait à lui-même, il aurait encore énuméré d'autre raisons, mais il ne tenait pas à les remuer, à quoi bon? et il s'était complu dans l'ambiguïté. Si sa présence lui avait été signalée par une voie plus directe. . C'est Neli qui aurait dû la lui annoncer, elle aurait dû monter les escaliers du siège, établissement public qui avait son enseigne sur la rue... Emil non plus n'en avait pas soufflé mot, hésitant, n'osant pas lui apprendre franchement, fut-ce même par une proposition sèche, l'événement...

Un paysan venait maintenant de prendre la parole. Vêtu d'une touloupe et coiffé d'un bonnet de fourrure, il dénonçait — au nom du Front des Laboureurs — le système d'exploitation des grands propriétaires fonciers et demandait que l'on débarrassât l'appareil d'Etat des valets de l'oligarchie possédante. Empoignant aux épaules le chef de la Sûreté, il exprimait sa conviction que le jugement du peuple serait équitable et impitoyable. C'était un homme de haute taille, robuste, il dépassait d'une bonne tête tous les autres, ses appels fusaient de ses lèvres comme des roulements de tonnerre: de la terre, citoyens, de la terre, mes frères, il faut légiférer la réforme

CORNELIU BABA : Autoportrait

IULIAN OLARIU : Vers Bucarest *(du cycle* Tudor Vladimirescu)

agraire... Et Neag, se perdant à nouveau dans le tourbillon de la frénésie collective, applaudissait à tout rompre, riait aux éclats des bons mots du leader villageois, joignant ses acclamations aux cris tonitruants de la foule.

Puis, il revit l'écharpe et ces regards fixes, malades de fièvre, observant leur éclat comme s'il s'en était brusquement approché et qu'il se fut trouvé devant elle, à un pas. Il refusait de se l'avouer, mais il n'avait pas résisté à la tentation; les nouvelles, même douteuses, murmurées par allusions, l'avaient allarmé et il avait essayé de retrouver sa trace; des heures durant, il s'était promené la nuit, soi-disant pour se relaxer, dans les rues avoisinant la maison de ses parents, s'attardant sous les marronniers familiers près du portillon, contemplant dans le noir la cour déserte et les planches grises du jardinet, et les souvenirs avaient afflué: les bavardages passionnés à deux et les silences à deux et les rêves et les explications aux explications, les discussions dix fois reprises et qui exigeaient de l'être une onzième et une douzième fois. Mais il ne l'avait pas rencontrée, jamais ellle n'avait croisé son chemin; la maison sommeillait, un engourdissement de plomb, les vieux l'avaient probablement quittée pour se réfugier ailleurs, et ils n'étaient pas encore rentrés. Et puis Neag n'avait jamais oublié le geste de protestation de Neli, l'abandon de la maison paternelle. Sa colère s'était peu à peu émoussée, il l'imaginait du moins; de toute façon, ellle n'aurait pas — au bout d'une si longue absence — évité ces lieux. Et il avait retrouvé sa tranquillité, il se l'était imposée, attentif aux détails qui pouvaient trahir l'apparition de Neli dans la ville.

Et voilà qu'enfin il la decouvrait, aucun doute, si seulement elle descendait ces escaliers pour se frayer un chemin à travers la foule... Il l'aurait touchée de ses doigts, se serait étonné de la blancheur de son visage et il aurait senti le frémissement et le chaud tumulte sous la fraîcheur de l'épiderme, sous ses fines paupières pétrifiées par la surprise.

Un cabinet de travail spacieux, les murs peints en bleu, les portes et les larges chambranles de la même couleur reposante, un désordre intime, des chaises dispersées partout, la fumée des cigarettes, un relent de sueur; les séances s'étaient succédé dans cette pièce, et Neag, affalé sur un canapé, appuyé au dossier revêtu de velours à côtes, se reposait, s'efforçait de dormir, se disait qu'il lui fallait absolument dormir. Cela ne fait rien, se répetait-il pour se consoler, chasser son amertume. Il n'avait pas réussi à retrouver Neli après le meeting, elle avait disparu comme si la terre l'eût engloutie. C'est en vain qu'il avait parcouru la place, et puis une conférence convoquée d'urgence au Comité départemental lui avait pris tout son après-midi. Il finirait bien par la retrouver, il voulait y croire fermement, demain, après-demain, il espérait une prochaine visite à l'improviste, et alors tomberaient toutes les barrières qui s'étaient élevées à un certain moment entre eux, stupidement et tragiquement.

En ce bref instant où leurs regards s'étaient croisés il avait lu en elle comme en un livre ouvert, il s'était arraché à la terrible incertitude d'une année d'attente, poursuivi par l'ombre des lettres, ouvertes et lues seulement après son retour en ville. Un sentiment de culpabilité et de pesante humiliation l'accablait sans relâche. Il nourrissait l'espoir qu'elle avait deviné ses pensées de loin. Bientôt, très bientôt, ils allaient se retrouver face à face. Et après? Il ne se séparait jamais des cinq enveloppes, qu'il gardait dans la poche intérieure de son veston, il aimait à entendre leur bruissement sous ses doigts; une étrange sensation de volupté et de tristesse ramenait à sa mémoire moins le film exact des événements, il le connaissait de reste, les simples répétitions ne signifiant pas grand-chose, que leur climat, un goût douceâtre et — douloureusement — amer se répandit lentement, submergeant tout son être, une espèce de mélancolie, de compassion et de vaine compréhension de soi-même l'immobilisait, un accès de prostration, l'univers se métamorphosant en une vague idée sans contours, impossible à surprendre et à fixer avec précision.

Souvent une scène isolée, un détail mineur jaillissaient de la masse d'impressions déclenchées par le papier sec et légèrement jauni des lettres et, explorés comme sous la loupe d'un microscope, croissaient, s'amplifiaient, des traits cachés ressortaient et recomposaient un tissu presque étranger, une nuance à peine remarquée renversait des images jusqu'alors claires, des interprétations nouvelles s'imposaient, autres que celles acceptées couramment et qui soudain le choquaient et l'ahurissaient. Une feuille dans ses cheveux dont elle ne pouvait se débarrasser, une main brû-

lante que Neli avait oubliée dans la sienne un soir après minuit, peut-être l'euphorie renouvelée d'un instant: elle baissait les paupières et toute une gamme de sentiments l'envahissaient — joie, orgueil, regret de ne pas s'être entièrement livré; il avait toujours surveillé ses impulsions, sa spontanéité s'était toujours heurtée à un mur de préjugés; lui, l'homme libre, il s'était entouré d'un système de remparts parmi lesquels une âme vivante avait du mal à se glisser, à moins d'expier sous le tir de projectiles impitoyables et ces projectiles perçaient son propre corps dans leur trajectoire.

Il ne s'appartenait pas, mille et un critères intervenaient, modelant chacun de ses gestes; il lui fallait se surveiller sévèrement, peser ses attitudes, coordonner ses mouvements, ses actions, en fonction des repères les plus différents, certains parfaitement intelligibles, d'autres nébuleux, acceptés en vertu d'une convention, convention qu'il avait assumée délibérément: toutefois les ramifications et les conséquences de celle-ci échappaient fréquemment à son contrôle; il errait, aveugle, parmi les consignes, remplissant, semble-t-il, avec zèle et conscience, certains rituels, sans plus chercher ou essayer — par commodité ou peur des responsabilités — de tirer au clair leurs raisons profondes.

Vidant machinalement ses poches, il rangea ses papiers doucement, avec un soin maladif, auprès de lui sur le canapé, lut attentivement les adresses, compara l'écriture, la couleur de l'encre, le calme, l'équilibre, la hâte et la nervosité imprimés dans la tournure des caractères, s'arrêta de nouveau — combien de fois déjà? — sur les secrets mobiles renfermés dans les traits désordonnés et capricieux de la plume, clairement perçus, et cependant toujours énigmatiques; puis il finit par extraire les lettres des enveloppes, avec la même méticulosité craintive, parcourut les lignes en sautant certaines phrases, regarda les dates, la signature, passa ses doigts sur le blanc velin des feuilles pliées en deux puis en quatre, crut sentir l'impalpable relief de l'encre, feuilleta, tourna les pages, les approcha de ses yeux puis les en éloigna, les ramena tout près de l'imposant lustre à dix bras suspendu au milieu du plafond. Rien n'y fit: quelque chose demeurait caché, une porte verrouillée, au-delà de laquelle commençait l'empire de l'inconnu, qui lui faisait perdre contenance et brisait ses élans.

Il se voyait désarmé, incapable de comprendre et arrêté dans ses projets, subjugué par les radiations émanant de ses silences, de ses sourires, de sa simplicité et il en était réduit aux suppositions: toutefois, son imagination s'était avérée bien trop faible par rapport au tourment qui perçait à travers les lignes de ces cinq missives. Elles exprimaient un moment de crise, mais avec de permanentes implications; des couches profondes avaient été mises en mouvement, découvrant leur substance; dans quelle mesure les références à sa propre personne, à lui, Neag, n'étaient-elles pas encore périmées et avaient-elles conservé leur validité?

Il avait une double raison de douter, parce que si les passions effrénées ne lui semblaient pas nécessairement entachées de fausseté ou irrémédiablement superficielles, il avait le sentiment qu'elles étaient dangereuses en raison même de l'intransigeance qu'elles sollicitaient. On est moins disposé à pardonner à l'idole, à l'ami idéal surpris en flagrant délit de mesquinerie précisément parce que l'ambiance spéciale créée autour d'eux, les complications objectives et les spéculations subjectives, justifiées on non, leur culpabilité réelle ou hypothétique, les remords de conscience pèsent lourd dans la balance et peuvent influencer le degré d'intensité des sentiments ou les éteindre à tout jamais. Dans de tels états de tension, une simple défection, un arc, fêlé ou brusquement relâché quelque part dans l'ensemble si compliqué du mécanisme sensible de ce qui était ou aurait dû être, suffirait amplement à compromettre l'essentiel, à changer le sang de certaines artères vivantes en eau claire, à démolir les colonnes de soutènement du grand édifice, solidement bâti, impalpable et inexplicable.

La sonnerie du téléphone retentit et il décrocha. Nicolae l'appelait d'urgence au Comité départemental. Il prit en passant son veston suspendu au porte-manteau et quitta le siège. Vingt minutes plus tard, il refermait son calepin où il avait inscrit, par groupes, les nouvelles tâches dont il était chargé ainsi que les problèmes à résoudre d'ici au lendemain.

— J'en ai encore pour dix minutes, lui avait dit enfin Neag, tu ne peux plus garder les yeux ouverts, et moi non plus, je te le promets. Mais je n'ai pas fini, et pour gagner du temps, je vais t'accompagner. La marche, le grand air, le froid même, au bout d'une journée aussi chargée ne

pourront que te faire du bien. J'ai mes raisons, dont tu n'as aucun soupçon sans doute. Il s'agit d'un événement maintenant révolu, au moins dans sa première phase, mais redevenu actuel, que nous le voulions ou non, si actuel que nous sommes bien obligés de le ramener au jour, impossible de faire autrement. Le caractère, disons, prononcé, de mon intérêt particulier n'y est pour rien, les circonstances ont changé, c'est très important, et les anciennes solutions ne sont plus de mise, elles restent suspendues dans le temps.

Tu n'as certainement pas oublié Neli Dordea, elle se trouve ici, je l'ai aperçue au meeting et j'ai eu peur, d'abord qu'elle ne s'avise de chercher à me voir; puis j'ai été étonné, j'ai même regretté, je l'avoue, qu'elle ne l'ait pas fait. Mais elle le fera certainement ou bien j'irai la trouver. Faut-il la traiter comme si de rien n'était, lui souhaiter la bienvenue, lui serrer la main et l'incorporer dans une équipe pour coller des affiches? On ne se soucie plus guère aujourd'hui du passé des gens, on passe sur les péchés véniels: il nous suffit de les savoir décidés à nous soutenir, à se placer du même côté de la barricade que nous. Et cependant le doute qui pèse sur elle et sur nos relations mutuelles ne s'evanouiront pas d'eux-mêmes et si nous laissons aller les choses, elle en sera encore plus profondément blessée, elle s'en trouvera encore plus isolée; cela hâtera un procès ouvert de toute façon; quelles en seront les conséquences et les implications morales, cela reste à voir, il faudra délimiter les responsabilités. C'est mon opinion, tu n'es pas forcé de la partager, d'autant plus qu'elle ne s'appuie sur aucun argument solide. Mais des arguments on peut en trouver, et ils peuvent s'imposer demain, après-demain. Le cas échéant, je puis te les énumérer.

Cependant, ce n'est pas aux arguments que je me réfère ou, si tu veux, à des arguments d'un ordre spécial qui ne regardent que moi, qui m'appartiennent; ce sont mes propres convictions, quelles que soient les preuves que je pourrais éventuellement fournir. Je t'ai démontré une fois — dans des circonstances trop défavorables pour un dialogue ouvert, que les simples affirmations ne pouvaient pas être prises au sérieux je t'ai dit les raisons qui me poussaient à croire à son honnêteté, à sa probité. Et à la réflexion, les données du problème sont toujours les mêmes et ce qu'il y a de drôle et d'absurde c'est que je trouve parfaitement normal qu'il en soit ainsi et pas autrement. Mais c'est que moi je la connais et je possède en plus un certain nombre de références et de notes, de lettres adressées moins à moi personnellement qu'à elle-même, à un moment où toute duperie, toute tricherie en sa faveur n'avaient aucun sens; une sorte de journal, de confession. Impossible de me tromper, ce serait vraiment monstrueux.

Je ne me suis pas permis à l'époque d'en assumer le risque; j'ai fait en sorte d'ignorer consciemment non seulement mes impulsions et mes penchants, mais aussi mes convictions intimes. Je ne reproche rien à personne, je ne me repens pas, je n'avais pas le choix. Mais j'enrage de ne pas avoir su exploiter mes chances. Parce qu'alors toutes les autres voies étaient bloquées: ma décision était justifiée, nous avions tous raison, exactement comme aujourd'hui j'aurais raison de douter de ma raison d'alors et cela ne m'ébahit pas, je le répète, je ne m'étonne pas des perplexités d'autrui devant ce cas confus, obscur, suspect.

Je te propose malgré tout de nous montrer bienveillants à son égard, de nous imaginer qu'il s'agit non point d'une trahison, mais d'un malheur, non point d'une action mauvaise et délibérée, mais d'une preuve d'inexpérience. Je me considère et je suis, en fin de compte, coupable moi aussi; soyons donc généreux et patients. Rien ne nous presse, sachons donc attendre. Je ne tiens pas à t'attendrir à tout prix, à t'incliner à la sentimentalité, à t'amener à des concessions déplacées. Je te conjure seulement, au nom de l'objectivité, la tienne et, par ton truchement, celle des autres, de ne pas exagérer, de ne pas surenchérir jusqu'aux solutions extrêmes, de ne pas sous-estimer et de ne pas surestimer les données réelles du problème. Nous pouvons enfin nous permettre d'adopter — ne serait-ce qu'approximativement — certaines nuances; ce que nous ne pouvions faire il y a un ou deux ans.

Faisons-la venir, je te propose de la faire travailler, elle nous rendra service, elle nous sera très utile et nous l'aiderons à se délivrer de ses cauchemars, de ses complexes: elle retrouvera son enthousiasme et elle connaîtra peut-être — qui sait? — des instants d'exaltation qui réchaufferont ensuite toute sa vie. Ne serait-ce pas triste de couper les ailes à sa chance pour des raisons simplement supposées? Il nous arrive trop souvent maintenant de vivre sur nos réserves, d'accumuler

du soleil pour les journées hivernales. Une heure bien remplie nous suffit pour tant de jours vides, pesants. Notre enfance et notre jeunesse se transforment — à l'âge des fatales impuissances — plutôt qu'en simples souvenirs, en dépôts de nourriture vitale. Un brin d'élan véritable prolonge son écho au-delà de toute limite prévisible, couvrant des espaces désertiques et morts, brillant comme une flamme ou, tout au moins, comme un modeste lumignon — générateur d'espoir.

Elle travaillera à la rédaction, nous manquons de gens de son espèce, elle fera des reportages, rédigera des articles sur les ouvriers, sur les paysans, sur le redressement de l'économie nationale, sur la moisson, et la Journée de la Femme; elle fera des commentaires culturels, elle fera de tout, nous nous mettons dans n'importe quelle peau si on nous le demande. En doutes-tu?...

Il paraît qu'on a dit une fois à mon père, vers la fin de son apprentissage — c'est une histoire comme tant d'autres, c'est lui-même qui me l'a racontée ou peut-être l'ai-je entendue raconter par quelqu'un d'autre — cela n'a pas d'importance — on lui aurait donc dit: tiens, voici les dimensions, choisis le matériel que tu voudras et fais-en deux armoires.

Le vieux, à l'époque à peine sorti de l'adolescence, nota les dimensions indiquées, après quoi il choisit avec soin le matériel. Son patron, un homme dur, lui avait appris le métier à coups de baguette ou de ceinturon sur l'échine. Mon père se mit à l'ouvrage avec appréhension. Et, petit à petit il fut pris d'une espèce de crainte apparentée à l'émotion, à la joie: il tremblait, mais son œuvre, il la voulait parfaite, accomplie, et il désirait ardemment que ses mains arrivent à modeler aisément les implusions jaillies de son cœur. Une étincellle s'était allumée au-dedans du bois qu'il travaillait, il la sentait et essayait d'en capter les radiations; ses outils rebelles d'abord finissaient par se soumettre à lui, couraient à sa rencontre, les différentes pièces s'emboîtaient comme d'elles-mêmes. Une fois le travail achevé, il se serait volontiers pelotonné à l'intérieur de n'importe laquelle des merveilles teintes de brou de noix, créées par son adresse et son art, pour y pousser un bout de somme; il s'y serait reposé comme sur des coussins moelleux, sans avoir ni trop froid, ni trop chaud, il se serait grisé des odeurs fraîches du rabotage, son être allait survivre dans les portes, les rayons, les tiroirs sortis de ses mains. Il n'avait plus besoin de rien, d'absolument rien.

Neli va, elle aussi, apprendre son nouveau métier à ses dépens et aux nôtres. D'ailleurs, cela arrive à tour de rôle à chacun d'entre nous.

★

— Donc, tu veux savoir comment je me sens — monologuait Neli et Neag l'écoutait impassible, le menton appuyé dans ses mains — je te dirai que je n'en sais rien. J'évite de me poser des questions. Je travaille, et c'est tout, je travaille avec plaisir, c'est beaucoup de travailler avec plaisir, mes journées sont bien remplies et, mon Dieu! tu ne te doutes même pas ou peut-être t'en doutes-tu, c'est épatant de ne jamais trouver le temps long, de n'avoir jamais un instant, d'être placée au bon endroit, et d'y être seule, de n'avoir pas à poser mon regard sur un autre que moi. J'ai bien peur de t'intriguer quelque peu, mais ici, dans la salle de ce restaurant à la mode, transformée du jour au lendemain en salle à manger commune, en cantine à menu fixe pour des centaines de gens, dans ce bruit confortable, dans l'air chaud et rendu humide par la vapeur des assiettes remplies de mets sortis du four, j'éprouve mes seuls instants de mélancolie. Tous ceux qui m'entourent sont mes camarades et mes amis, même si je ne les connais pas ou à peine, et je suis oppressée par la crainte de les quitter bientôt. Ne va pas imaginer que je nourris des idées noires, mais je me dis que ça ne peut pas durer. Notre enthousiasme finira par se lasser, nous deviendrons des êtres pratiques et clairvoyants. Ne remarques-tu pas déjà les signes d'un tel devenir? Et le plus extraordinaire c'est que cela me semble tout naturel.

Nous grandirons, nous laisserons derrière nous notre enfance, notre jeunesse, l'étourderie et les espiègleries puériles et nous nous réveillerons un beau jour calculés dans nos élans, vieux et sages. Mots destinés — par une fatalité inexorable — à toujours aller ensemble. Mais d'ici là ...eh bien, d'ici là nous boirons et nous nous amuserons, nous viderons nos verres jusqu'au fond et nous nous figurerons que l'histoire commence et finit avec nous, que nous symbolisons tout

l'univers, qu'en notre honneur et pour notre plus grande gloire le temps a interrompu sa course.

Donc, ce matin, je me suis rendue à « l'entreprise Textile », mais pas pour un reportage, bien qu'il ne soit pas impossible que j'allonge à nouveau mon palmarès de journaliste, cela dépendra des besoins de la rédaction, c'est Emil qui, en fin de compte, en disposera. A vrai dire, et pour ne rien te cacher j'y suis retournée pour des raisons personnelles. Dès ma première visite j'ai senti se fixer sur moi deux yeux cachés derrière une machine à filer, j'ai cherché à savoir à qui appartenait ce visage émacié, entouré d'un fichu bon marché noué sous le menton; je ne suis pas arrivée à l'apprendre et je n'ai osé questionner personne, ce qui fait que je suis partie bredouille. Certes, préoccupée par d'autres sujets, j'ai fini par oublier ma gêne, jusqu'au jour où j'ai reçu une dizaine de lignes écrites sur une feuille de papier. Une lettre anonyme, justement, menaçante, ironique et, comme de juste, non exempte d'invectives: on allait me mettre la corde au cou pour ma déchéance morale; j'étais de surcroît coupable de félonie dont je devrais répondre devant une instance suprême, divine et terrestre tout à la fois, en voie de constitution — et je serais châtiée pour toutes mes abjections, on ne me laisserait pas échapper, on finirait par me mettre la main au collet, serais-je dissimulée dans un trou de souris, on me ferait cuire à petit feu, je serais précipitée dans une cuve de poix brûlante et ainsi de suite. La tournure gravement archaïque de la phrase, violente et ridicule, les paraphrases de sermons d'église, les blasphèmes m'ont amusée, mais je ne pourrais affirmer sans mentir que je n'ai pas été choquée et impressionnée, dans une certaine mesure. Tristesse? Joie maligne?

Je n'ai, certes, pas l'habitude de telles épîtres et mon trouble serait aisément explicable et justifié, mais ce qui surtout m'a choquée c'est la signification que d'autres, même s'ils se trouvent de l'autre côté de la barricade, prêtent à mon activité. Me voilà brusquement devenue quelqu'un, quelqu'un d'important, plus important que je ne l'aurais jamais cru moi-même. Ne sois pas surpris — à notre époque il ne faut plus s'étonner de rien, mais j'ai reconnu l'écriture, plutôt par déduction: les caractères intentionnellement déformés, contrefaits, avec des fioritures, m'ont d'abord déroutée. Puis, à mon grand étonnement, j'ai fini par déchiffrer le mystère, une extraordinaire intuition m'a mise sur la trace; je n'ai pas eu le moindre doute et j'ai été droit au but jusqu'à la source.

Et ce fil conducteur fut, en somme, une réminiscence, le souvenir et la remémoration d'un événement d'il y a dix ou douze ans. Sais-tu ce que c'est qu'un poème d'amour? On m'a dédié, en seconde on en première un poème de ce genre, je l'ai lu pendant la récréation, contrariée mais émue, je l'ai glissé dans la poche de mon tablier et j'ai eu du mal à me retenir de le relire pendant les heures de cours. Mais à peine rentrée chez moi, la dernière bouchée du déjeuner avalée, je l'ai relu plusieurs fois, et, une fois encore, le soir dans mon lit avant de m'endormir. J'étais, la « reine des reines », et lui un « soupir parmi les soupirs »; je portais une couronne « invisible » et, autour du front, un nimbe irisé comme l'arc-en-ciel, mon sourire divin ravissait le monde, et à l'ombre d'un vieux chêne, dans la clairière d'une forêt séculaire, le troubadour abandonné exprimait sur sa cithare ses souffrances, son amour. Des caractères calligraphiés, presque dessinés sur du papier glacé, la dernière variante sans doute, les traits se raccordaient parfaitement, rien ne clochait, il n'y avait pas une rature, la plume et l'encre bleue vibraient, transparentes, sur le blanc immaculé du papier. L'auteur révéla bientôt son identité, il n'avait pu garder l'anonymat: un grand jeune homme vêtu de l'uniforme kaki du lycée de garçons, de grands yeux noirs et, comme il me sembla, voilés de mélancolie. C'était le frère d'une de mes camarades qui avait été, pendant quelque temps, mon amie. Je ne lui ai pas répondu, je ne lui ai pas fixé de rendez-vous, mais chaque fois que nous nous trouvions dans le même groupe, nous nous regardions à la dérobée, avec une insistance où perçait une profonde et gênante curiosité. Cette idylle muette mourut assez vite et lorsque plus tard un caprice du sort entraîna mon soupirant dans un courant politique de droite, j'ai haussé les épaules, éberluée mais indifférente. J'étais obsédée et épouvantée par l'exacerbation des instincts. Il y avait beau temps que ses vers étaient oubliés.

Certes, rien que de fort ordinaire dans toute cette histoire, et ce n'est pas pour son caractère exceptionnel que je te l'ai racontée. Mais la femme qui se tenait près de la machine à filer

était la sœur de mon premier soupirant. Je l'ai arrachée, mon imagination aidant, aux plis de son fichu et je l'ai identifiée, reconstituant involontairement l'ambiance de notre adolescence et les chemins que chacun de nous avait parcourus, l'illusion du plein contentement et l'abîme de haine qui avait suivi. Je l'ai retrouvée, je lui ai parlé, essayant de la disposer favorablement à mon égard, sans faire aucune allusion à la lettre de menaces dont je me doutais qu'elle avait eu connaissance. Mais je me suis heurtée à un refus obstiné de laisser transparaître le moindre signe de compréhension, une muraille infranchissable nous séparait et Dieu sait quand et comment elle céderait ! Et si elle allait ne pas céder, si elle allait se changer en rempart dont les créneaux se couvriraient de pistolets et de carabines ? Il va falloir les briser, certes, c'est tout naturel et quand même bizarre. Mon esprit est traversé parfois par des idées toutes faites comme celle d'une humanité parfaite, l'idée que la générosité, la justice et la raison finiront par triompher, qu'il n'y a pas d'autre chemin que l'épée hors du fourreau, en position de combat.

Des préjugés s'effritent, d'autres naissent, des amitiés se dénouent, d'autres se cimentent et tout cela sans fin. Ce n'est pas facile de garder le pas, de résister, immuable, à cette course ininterrompue, de corriger les vieilles conceptions sans réserves, de se repentir, de se réjouir, en haletant sur la pente ; il n'y a pas plusieurs solutions. Il ne nous reste qu'à accepter notre condition, à la diriger selon notre tempérament, à en tirer le maximum. J'aime mon travail, je m'y suis incorporée, je n'ai pas la tentation de revenir sur mes pas pour m'en détourner à la croisée des chemins. Je marche d'un cœur léger, réconciliée avec moi-même.

J'ai vu revenir, la guerre finie, dix wagons d'installations, des machines, démontées à la hâte à un moment donné et expédiées à des adresses fictives, accompagnées par des hommes à nous ; je les ai impatiemment attendues sur le quai à côté des représentants des syndicats, des militants. On a fait des heures de travail supplémentaires, de jour, de nuit, malgré le froid et la pluie, sans désemparer ; des chariots, des camions ont été réquisitionnés ; j'ai vu des hommes qui poussaient des voitures de quatre-saisons ou des brouettes, une atmosphère d'enthousiasme silencieux, de volonté tenace, pas un sourire, pas une blague, pas un mot inutile — tout le monde était grave, sérieux, presque solennel. Il est vrai que de l'arrivée des trains, de la manipulation et de la mise en service rapide des équipements dépendaient l'existence et le pain quotidien de centaines de familles ; l'intérêt général les a rendus solidaires harmonisant et synchronisant les efforts. Mais je pouvais aisément entrevoir, au-delà de l'action proprement dite — sans forcer la note — sa fraîche vigueur, en découvrir la nouveauté, l'empreinte originale, je pénétrais dans une aire inconnue, mystérieuse : c'était l'avenir, j'en ai perçu les vibrations, l'ample souffle fébrile entraînait la masse à la même cadence. Peu nombreux sont ceux qui ont compris le sens de ce geste, sans doute, mais est-ce que cela compte ? Il nous arrive rarement de saisir l'apparence des faits et nous nous gardons le plus souvent d'en dépasser les bornes ; nous nous mouvons de préférence dans les limites de ce qui nous intéresse directement ; mais ils ont un sens qui, tôt ou tard, finit par nous toucher, par envahir notre conscience sans nous laisser de répit.

Qu'arrivera-t-il dans dix, dans vingt, trente ans ? J'ai peur de m'envoler follement et de m'aventurer au loin mais je continuerai ma course ; chacun se lance un jour ou l'autre dans de telles aventures . . . J'aspire vers le rivage des accomplissements, ou rien n'est statique, ou rien ne meurt, n'est tronqué à mi-chemin de sa croissance, n'est étouffé, étranglé, ne périt, où le hasard aveugle et mauvais n'aura plus cours, où la nature elle-même sera domestique, perdant à jamais les griffes sauvages et impitoyables, apparues contre toute logique on ne sait d'où ni comment . . . Ce n'est pas à un paradis monotone que je rêve, c'est à autre chose, bien autre chose . . . Si je pouvais lire clairement en moi, mais peut-être cette clarté n'est-elle qu'une illusion . . . On dit qu'elle vient avec les années et pas nécessairement . . . Parviendrons-nous, en l'espace de quelques dizaines d'années, à nous détacher de plusieurs millénaires ou de quelques dizaines de millénaires, à devenir des êtres parfaits qu'une imagination enthousiaste ne se lasse jamais de prédire ?

Je te remercie, Neag, poursuivit Neli. Je ne l'ai pas encore fait jusqu'ici . . . je te remercie, car je me doute de ce que je dois au poids de tes paroles, à tes instances, aux garanties offertes pour me permettre d'être engagée, contre toute attente, par la rédaction. Ne proteste pas, je suis persuadée que les autres étaient également disposés à me venir en aide ; des amis, connus et

inconnus, sont venus très vite à mon secours, si vite que j'en ai été presque intriguée; d'habitude, les solutions favorables par trop foudroyantes me donnent un choc. Je voulais pourtant vous remercier tous, et toi tout particulièrement — sans arrière-pensée. Je suis revenue avec l'intention de donner des leçons de langue et de littérature roumaines, je me disais qu'il devait y avoir quelque part une place de suppléant à occuper. Je ne tenais pas particulièrement à rester à Bucarest, c'était difficile, mais moyennant un peu de persévérance . . . Cependant, je n'y tenais guère, au contraire, j'étais dominée, ces derniers temps, par une nostalgie maladive. Ma répulsion à l'égard de ma piètre ville natale avait pâli, ma haine s'était usée, j'avais même parfois envie de la revoir, les rues de mon enfance et de mon adolescence revivent en moi avec un attrait et un charme irrésistibles. Les motifs pourraient être multipliés à l'infini et, parmi eux, certains des plus essentiels. Je reviendrai là-dessus le cas échéant, et encore, je suppose qu'il y en a d'autres, essentiels, que je n'ai pas définitivement décelés, que j'ignore moi-même. Tout cela n'a pas tellement d'importance en soi ou bien c'est d'une importance secondaire; le principal c'est que j'ai résolu de revenir et que je suis revenue.

J'ai renoncé à faire carrière dans l'enseignement, j'ai quitté l'école avec un sentiment de soulagement, moins par répulsion pour l'activité pédagogique que par reconnaissance pour la réparation d'une erreur, pour le rétablissement de la vérité. J'étais donc digne de confiance, on comptait sur mes dons, sur mes possibilités, on m'offrait une chance, je me sentais vivre, je ne mangeais ni ne dormais plus; je n'imaginais pas que la joie pût être, dans certaines circonstances, cause d'insomnie. Un état de transe perpétuelle, dont je ne suis pas encore sortie, bien que . . . Je t'ai avoué que ces périodes de frénésie ne durent pas longtemps chez moi. Je te communique mes perplexités . . . elles seraient de toute façon arrivées à ta connaissance, de tels secrets ne peuvent rester longtemps scellés et je ne voulais pas que tu les apprennes par un tiers ou du moins que tu ignores ma version à moi parmi d'autres versions ou interprétations possibles.

Je ne viens pas solliciter ton appui, je n'en ai pas besoin, vraiment je n'en ai pas besoin; j'espère, me fiant à la logique et à la raison, au bon sens, que les choses iront tout naturellement, c'est du moins mon avis. Quoi qu'on en dise, les accidents ne sont pas fatalement inévitables partout et toujours. Mon optimisme n'est pas de surface, c'est ma conviction et je ne veux pas en démordre. Nous sommes entrés — n'est-ce pas? — dans un ère nouvelle; nous sommes en train de confirmer enfin, peut-être, les prophéties des grands utopistes: l'enthousiasme repose, cette fois-ci, sur des bases objectives, il jaillit de l'histoire. N'est-il pas vrai? Que signifie ce sourire sur tes lèvers?

Soit. Je veux bien . . . J'ai compris. Ta foi en l'U.J.C. est, d'ailleurs, pareillement à la mienne, l'empreinte de notre époque. Oh, que ne donnerais-je pour qu'elle m'accompagne partout et toujours, pour que je n'aille pas devenir trop lucide, trop sensée, juger le monde exclusivement par le prisme des mathématiques. Pour garder toujours une illusion en réserve!

On m'a conviée, la semaine dernière, à une discussion, je n'ai pas compris à quoi elle tendait. J'ai raconté ma vie, étonnée moi-même des méandres de ma biographie. Je ne me doutais pas combien il me serait difficile de reconstituer exactement ma propre existence; j'avais toujours l'impression que quelque chaînon fondamental m'échappait, que les détails mentionnés, simples coquilles extérieures, me trahissaient, faussaient mon image. Et j'en souffrais. Chaque fois que je parvenais à exprimer quelque fait par des mots, un état que je considérais comme capital, je reprenais courage, j'étais prise d'une joie immense et alors je m'aidais par des gestes, des jeux de physionomie, afin de mieux me faire comprendre. Mais, pour ce faire, il fallait que je découvre d'abord en moi-même ces clés de voûte en mesure d'expliquer tout et, malheureusement, de telles découvertes, loin de s'offrir d'elles-mêmes, n'apparaissaient pas aisément et subitement. Je sentais, d'ailleurs que je manquais d'expérience. La question, bien que posée d'un ton aimable, m'était adressée trop brutalement; de plus, je savais que le temps m'était mesuré: dans une heure, une heure et demie tout au plus, notre entretien allait prendre fin, je ne devais pas abuser de la patience d'autrui, me lamenter ou m'égarer dans des digressions interminables, torturer mon interlocuteur par des phrases oiseuses; de surcroît, je n'arrivai pas à déceler exactement le sens de cette rencontre; un objectif précis aurait allégé ma tâche, j'aurais su ordonner mes idées de façon plus systématique.

J'ai parlé d'une façon assez chaotique, exposant pour commencer une espèce de procès-verbal, dans un ordre chronologique sec et correct; j'étais surprise moi-même de la sécheresse du grand nombre de dates — année, mois et jour de naissance, école élementaire, lycée, bachot, inscription à la faculté, diplôme — puis, mes parents, leur profession, leurs activités sociales et politiques, enfin, certaines considérations d'ordre général, lectures, penchants, amitiés, vos noms à vous, le tien et celui d'Emil y compris, références, allusions maladroites impossibles à éviter aux événements tangentiels; d'une voix étranglée par l'attention silencieuse, défiante dont j'étais l'objet, je sentais qu'on m'observait, qu'on m'examinait sous la lampe et j'avais terriblement peur de recevoir une mauvaise note, imméritée; c'est que je savais mieux que quiconque qu'elle serait imméritée. Ou peut-être selon un point de vue que moi, dans ma situation, je ne réalisais pas, elle avait cependant été méritée? Oui, c'est vrai, d'un certain point de vue.

Ces points de vue si différents, chacun valable à sa façon, souvent complémentaires, tant de fois opposés l'un à l'autre! Il nous manque un certain détachement, pour tout comprendre, nous sommes les prisonniers de l'instant, de la terre, nous ne savons pas nous en détacher et je crois que ce n'est pas non plus très indiqué, même pour le plaisir de philosopher et de jouer avec les perspectives, de regarder de trop haut les autres et nous-mêmes. Nous risquons de nous voir trop petits, tels d'insignifiants grains de poussière et alors, vraiment, rien ne compte plus.

J'ai ensuite couché, comme on me l'avait recommandé, ce monologue sur le papier, je l'ai déposé et j'ai attendu. Je ne t'en ai pas parlé jusqu'à présent parce que je ne voulais pas que tu t'inquiètes de choses que je supposais inventées, un fait divers, c'est ainsi que je voulais le considérer, autour duquel il vaut mieux éviter de tisser des suppositions fantaisistes.

Mais une seconde discussion a eu lieu. On m'a demandé de raconter le cas à nouveau, sans hâte, de façon aussi détaillée que possible, dans le cadre des événements et alors j'ai évoqué la librairie Mincu, ma maladie et ma convalescence, les livres, les échanges d'opinions à l'ombre des rayons, les promenades à travers la ville plongée dans le noir, nos rues préférées et nos allées dans le jardin public, avis, convictions, disputes, confessions politiques, premières réactions et réflexions ultérieures, clartés et obscurités, sur le fond de tension de cette journée. Et le milieu familial et la présence d'Antim et mon ennui et mon dégoût et mes illusions, et ma légèreté. Et ensuite, le film exact du soir fatal, ta proposition, la mise en état de la chambre du premier, la gentillesse de mes parents pour mon ami bucarestois et tout le reste tel que tu le connais et tel que les autres le connaissent, mais je n'étais pas entièrement satisfaite, il y manquait probablement quelque chose, une explication lapidaire que je suis incapable de fournir parce qu'elle n'existe pas: pour dissiper toutes les ombres, une preuve en dehors de moi suffisante par elle-même, capable de prouver mon innocence, d'anéantir tout soupçon de complicité. Antim et moi — en effet, une relation suspecte.

Il faut qu'on me croie sur parole, mais mon seul témoignage ne suffit pas, j'en suis parfaitement consciente, il faut une démonstration par a+b, sous peine de m'isoler au centre d'une absurde cercle glacial. J'espère qu'on n'en arrivera pas là, mes asssertions peuvent être vérifiées, je pense — par des voies qui me sont inaccessibles à moins de malchance; mais c'est une alternative que je dois prévoir.

Pourtant, rien ne m'autorise à être pessimiste; j'ai remarqué, au contraire, qu'on était bien disposé à mon égard, les questions visaient précisément à me disculper, à m'aider à trouver des précisions justificatives; cependant il ne m'est pas échappé non plus un certain sentiment de compassion sur le visage de ce camarade, un éclair de regret dans ses yeux; mes raisons manquaient de consistance, et, par conséquent, il n'était pas en mesure de présenter une plaidoirie convaincante. Nul ne se fie à de simples impressions, ce serait futile et même dangereux, l'irresponsabilité se paie et au-delà. Il s'y fiera d'autant moins demain — j'y pense maintenant — quand les temps auront changé et que les amis auxquels on croit et qui vous font confiance à leur tour s'éparpilleront aux quatre vents ou changeront, et que des gens inconnus, surgis par hasard sur ta route, seront appelés à te juger et — sur la foi de certaines données bien frêles — à décider de ton sort. Je n'aime pas lire dans les étoiles et je pense ne pas avoir besoin de police d'assurance sur l'avenir. Je me moque bien de ce qui peut arriver, ce me semble un enfantillage de me torturer les méninges avec des prophéties. En définitive, même une brique tombée

d'un toit trouverait sa place dans un tel calcul. Mais cette fois-ci, il s'agit de choses qui tiennent au présent (ou plutôt, pour être tout à fait exact, au passé), elles sont elles existent que nous le voulions ou non et je n'en attends que les effets, l'épilogue inconnu ne tenant à l'heure actuelle qu'à un fil.

L'entretien s'acheva par des appréciations élogieuses, appuyées même, sur mon activité, de sorte que j'ai ressenti une sorte de gêne et aussi quelque appréhension, les propos laudatifs étant appelés à compenser des vices de fond; nous nous avérions désarmés tous deux, pour des raisons différentes, et nous nous séparâmes, pensifs et tristes, sur la dernière phrase d'une amère histoire.

Il avait retenu une évocation, un article que j'ai écrit sur cette visite et sur la mort de Mercu, l'adolescent-martyr, le lendemain de son enterrement. Et il me raconta, les coudes sur son bureau, des épisodes d'une existence qui ne demeuraient plus que dans sa mémoire et aussi dans celle de quelques autres et qui finiront par perdre aussi leurs contours avant de se dissoudre dans l'oubli, épisodes si troublants, mon Dieu, si imprégnés d'un exceptionnel don de soi, d'une tragique et romantique poésie. « Deux années de prison pour un corps fragile, surpris dans un moment de crise — à peine avait-il dépassé l'âge de l'adolescence, une grippe négligée, une pleurésie et ainsi de suite, jusqu'à ce que l'opération devenue possible trop tard, ait perdu tout son sens. Il s'était éteint dans une chambre claire et bien chauffée, mais lumière et chaleur étaient devenues inutiles, la nourriture était abondante, mais elle demeurait intacte, il n'y touchait même pas; il recevait des visites — des délégations de jeunes de l'U.J.C. — des lettres, des messages mais son regard avait pris l'éclat de l'agonie, son sourire s'était éteint et ses joues brûlaient d'un feu mortel et du fébrile enthousiasme de l'époque, qui pénétrait, exaspérant, amplifié par l'imagination enfiévrée, entre les quatre murs de la chambre. J'en ai déduit qu'il avait été son ami, qu'une partie de sa propre vie avait été scellée par la disparition de Mercu sous la dalle funéraire et qu'il se refusait à y croire, à s'y résigner; il haussait les épaules, désemparé; de telles farces, il ne les avait pas prévues, elles ne trouvaient pas place parmi les principes du programme à peine élaboré. Deux nuits de janvier, par exemple, passées dans une grange remplie de foin; il en sentait l'âpre arôme; la nourriture qu'ils apportaient en cachette, lui ou Mercu, et le courage simple du gosse et son intelligence de conspirateur éprouvé et la joie de leurs rencontres, et les chuchotements coupés de rires étouffés; ils plaisanteient des choses sérieuses par pudeur, évitant les grands mots et les gestes d'attendrissement. Et derechef, tous les deux, une autre fois, dans des conditions identiques, et l'arrestation de Mercu à vingt ou vingt-cinq mètres du rendez-vous clandestin, les coups de poing, les matraques, les ceinturons des agents et son silence, sa volonté inébranlable de ne pas parler, de ne pas céder par la moindre allusion, de défier les tortures, il suffisait d'un mot pour entraîner des arrestations en chaîne car, en vertu des circonstances, il en savait assez long, peut-être beaucoup trop, mais ce mot il ne l'avait jamais prononcé... à quel prix... à quel prix...

Je l'écoutais et reconstituais une légende à partir de ces débris, sans pouvoir me débarrasser du malaise suscité par les deux discussions que nous avions eues; j'avais commencé à voir clair dans le pourquoi des détails qu'on exigeait de moi, à comprendre les vagues soupçons et les accusations possibles... j'aurais donc pu, moi... donner Mercu, même s'il ne s'agissait pas de Mercu, j'aurais pu, moi... un homme tel que lui... Tout étourdie, j'ai pris congé et je suis partie.

★

Il arrive, poursuivit Neli, et je ne pense pas seulement à moi, quelque chose de drôle. Peut-être n'en aurais-je pas été frappée si ma sensibilité n'avait pas été sérieusement aiguisée. Elle vibre à la moindre atteinte et les échos s'entremêlent avec ceux d'avant et d'après; il est possible que cette tension perpétuelle altère mes sens et fausse mes perceptions; on voit les choses

non pas telles qu'elles sont réellement, mais dans une lumière trop crue, les fibres sont mises en relief avec les nœuds et les protubérances qui demeurent ordinairement cachés. C'est incommode et douloureux, on se sent isolé, la mesure de vos perspectives s'éloigne de la moyenne commune, du normal; le bien et le mal acquièrent des proportions exagérées et même si les réactions ne débordent pas au dehors, elles vous dévastent par le dedans. Je ressens, dirais-je — une certaine volupté, je commence à comprendre le mécanisme biologique en vertu duquel les papillons de nuit tournent fatidiquement autour des ampoules allumées. La vie étudiée à travers une lunette réduit les distances et ce qui ne peut être observé à l'œil nu apparaît parfois jusqu'au moindre détail; nous devenons, grâce à la souffrance et à la maladie — et l'excès de sensibilité en est une — des prophètes.

J'ai appris à Emil où et par qui j'ai été convoquée alors et aussi cette fois-ci: c'était le rédacteur en chef et il allait falloir que je m'absente pendant un certain temps; nous ne sommes pas nombreux et nous devons tirer parti de chaque instant; et puis, nous nous sommes imposés une discipline que je tiens à ne pas transgresser, les rapports de considération mutuelle n'étant pas une excuse pour la négligence. Il a été discret et n'a pas essayé de me tirer les vers du nez, si discret que j'en ai été fâchée. J'aurais voulu le voir plus curieux, posant des questions exaspérant à force d'insistance, laissant transparaître de temps à autre une expression embarrassée, sur son visage.

Ne trouves-tu pas bizarre que les liens étroits qui nous unissaient naguère commencent à se relâcher quelque part? Il travaille avec passion, nous sommes tous aujourd'hui des passionnés, non point parce que nous nous serions obligatoirement incorporés à nos nouvelles occupations... qui sait dans quelle mesure nous sommes adaptés aux métiers que nous exerçons et combien de temps nous allons les pratiquer?! Mais nous répondons à une vocation, nous ne nous considérons ni comme des journalistes, ni comme des procureurs, ni comme des directeurs d'entreprise, mais en premier lieu comme des éclaireurs et des soldats en mission, nous bâtissons quelque chose d'inouï, quelque chose d'encore jamais vu, nous militons au service d'une cause. La passion peut être ainsi parfaitement comprise et il n'est pas exclu qu'entre ce qu'il fait et ce qu'il aurait fait de toutes façons, ou du moins tenté de faire, il existe ou se réalise dans l'avenir un accord intime parfait. En attendant, les idéaux politiques et les préoccupations de nature très personnelle se superposent généralement, au point qu'il est difficile sinon hasardeux d'établir exactement la ligne de démarcation ou de confluence entre la vocation et la pseudovocation, les éléments précis et les apparences se conjuguant dans le même mélange illusoire.

Je m'en rapporte aussi à moi, certes. Et si dans l'ambiance frénétique du temps, nous nous soucions bien peu de nos affaires personnelles trouvant dans le dévouement et le sacrifice les satisfactions nécessaires, les accomplissements intimes de nature à éclairer notre existence, il est naturel que le sort des autres ne nous accable pas outre mesure, quelque capricieux qu'il soit. Nous en prenons note et, dans le tourbillon qui nous pousse toujours en avant, il nous arrive de l'oublier en route. L'histoire de la collectivité l'emporte sur celle de l'individu; rien d'étonnant dans le fait que notre psychologie, notre sensibilité et nos critères reçoivent le sceau fatal. Les exagérations dans l'ordre moral, et non pas seulement moral, deviennent naturelles, l'affirmation d'une société à peine née repose sur de violentes négations.

Comme tu peux le remarquer, je cours après des justifications objectives, au-delà de moi-même et de tout autre individu pris à part, sans imaginer, je te prie de le croire, que c'est le commencement et la fin de tout et que c'est exclusivement au-dedans de leurs limites que se trouve la vérité; les explications m'assaillent de partout et mon esprit sélectif parvient avec peine et ne réussit pas toujours à y faire face.

La rédaction a, en tout et pour tout, une seule pièce à sa disposition, on est deux à la même table; le préposé aux corrections — dont nous nous chargeons chacun à tout de rôle —

se tient derrière un paravent — le service de comptabilité et de la caisse occupe... un petit espace derrière un autre paravent: des pièces exiguës, aussi étroites qu'un couloir. Nous manquons même de chaises, qu'il y ait quelque visiteur en surnombre et l'un de nous doit se tenir debout. C'est tout de même agréable: la nonchalance, l'air posé, le calme, le confort — tout cela nous l'avons balayé pour toujours, dirait-on; nous sommes les témoins d'une continuelle transformation, chaque lendemain représente un horizon inconnu que nous attendons fébrilement, impatients d'étudier sur le vif le processus qui consiste à inclure la fantaisie dans la réalité.

Ving-quatre heures d'affilée, sans répit, cela ne signifie pas une performance; certains vont même jusqu'à trente-six, quarante-huit heures, toi par exemple, et si ne me trompe, moi aussi, et même assez souvent. Mais alors j'étais mortellement lasse, mes paupières étaient comme du plomb, je n'arrivais pas à m'extraire du fauteuil où je m'étais laissée tomber, j'étais comme engourdie et je pense que ce n'était pas l'effort physique qui m'avait achevée, mais autre chose: une vague dépression après la discussion que j'avais eue au Bureau départemental — la première dont je t'ai parlé. Le manque de sommeil n'avait fait qu'aggraver ma fatigue nerveuse et, à ce moment, on me demanda (j'ai eu du mal à saisir le sens des paroles) de faire un saut jusqu'à l'usine électrique, pour assister à la mise en service d'une nouvelle installation et rédiger aussitôt après un article pour le numéro du lendemain.

Je n'ai pas bougé. Il est probable que des zones confuses de sentimentalisme sont encore demeurées intactes en moi. J'aurais voulu voir un sourire, quelque parole d'encouragement, même conventionnelle; c'eût été une marque d'attention. Mais il parlait déjà au téléphone et j'apercevais les poches violacées sous ses yeux, ses traits tirés, amaigris, tendus, traversés de tics à force de concentration. Il avait beaucoup mûri, l'expression ingénue d'autrefois s'était brusquement modifiée ou peut-être s'était-elle assombrie. Une couche de rudesse et de gravité excessive s'était déposée sur sa figure, s'incrustant dans sa peau, par-dessus sa fraîcheur et sa candeur d'hier.

Le jour commençait à poindre et comme les nuits étaient plus longues, cela voulait dire qu'il était tard et qu'il fallait que je quitte la pièce bien chauffée et faiblement éclairée par quelques lampes à pied, dans l'air de laquelle on percevait une odeur de papier, d'encre et de poussière. Me voici donc devenue en quelque sorte méfiante et d'une clairvoyance déficitaire, parce que c'étaient moins des excuses que j'aurais désirées, ni, purement et simplement, un encouragement amical, au bout d'une veille harassante, qu'un geste de compréhension et de solidarité devant le danger qui me menaçait de quelque part, du passé ou de l'avenir. J'aurais su distinguer ce geste parmi mille autres, ne fût-il qu'esquissé, si seulement il s'était manifesté, en percevoir même l'intention, mais rien, je n'avais rien remarqué, absolument rien, Emil était comme pétrifié, l'écouteur à l'oreille, et seuls les doigts de sa main droite couraient, collés au crayon, sur les pages d'un calepin, écrivant un renseignement ou peut-être quelque instruction matinale.

Je suis trop exigeante, ai-je pensé plus tard, je dois me sortir de la tête que tout le système planétaire tourne autour de ma personne. Emil m'a, d'ailleurs, priée de l'excuser: il avait oublié notre nuit blanche; après avoir serré ma main entre les deux siennes, gêné et affable, il m'envoya me coucher, me recommandant de me mettre au lit tout de suite. Je lui ai obéi, mais figure-toi: il faisait presque nuit quand je me suis enfin endormie.

Je me suis laissée entraîner dans cette confession, une histoire, certes, bien ennuyeuse, mais ce n'est point pour t'obliger à m'offrir, en compensation, ce qu'Emil ne m'a pas offert à temps. Autant que les lettres qui t'avaient pris pour cible dans la même mesure que moi, je les ai conçues comme un journal, avec ses inexactitudes inévitables, parce que, sans savoir que tu allais les recevoir, j'espérais cependant qu'elles te parviendraient.

Je me confronte à travers toi avec moi-même et les mots, même peu clairs, tout chargés d'aigreur, comme jaillis de mon embarras, me délivrent ou me donnent l'illusion de me délivrer de mes obsessions. Il ne faut pas m'en vouloir de te faire jouer un tel rôle, je te confonds avec

moi-même, je te tourmente donc sans pour autant avoir des remords de conscience, je n'ai nul ménagement pour toi, tout comme je n'en ai pas à mon égard, tu es un témoin idéal, je me reflète en toi et je me redécouvre, mes blessures m'apparaissent telles qu'elles sont et ton regard est sur elles comme un baume, parfois je me mets à nu jusqu'à l'indécence, mais tu m'évites les exagérations, tu ne t'y arrêtes pas, tu perces la croûte des mots, les agglomérations stériles et arrives toujours là où il faut que tu arrives, suivant un instinct sûr; et tu me fais revenir vers le fond, vers l'essence, vers les racines et je me calme, je redeviens supportable à moi-même, je me prends en pitié ainsi que toi et notre perpétuelle agitation, sous un ciel infini et indifférent. Ai-je à nouveau l'air sceptique si peu que ce soit? C'est drôle, je me reprends en mains assez vite — est-ce vraiement si drôle? Je ne suis ni sceptique, ni pessimiste, vraiment, je trouve que cela répond complètement à la question précédente, des explications et des arguments supplémentaires n'auraient aucun sens. Je ne tiens pas à être une espèce de Christ, doux et généreux — d'ailleurs les évangélistes prêchaient le credo autant que l'épée — ce serait, à l'époque des camps de concentration, une triste mystification. Cependant chaque fois que je m'élève trop haut, je me mets à philosopher comme un vieillard vénérable; le monde ne se dévoile pas sous mon pied, je risque de trouver des justifications même à mes ennemis, et d'autant plus à mes amis induits en erreur. L'incident, la fadaise quotidienne t'enchaînent à la terre, mais te conservent vivant, te jettent en proie aux passions; la purification dans l'éther te décharge de la lourde glaise, mais ton sang s'écoule aussi, tu flottes au-dessus, tel un ange magnanime et mélancolique, tu as perdu ta chair et tu es dégagé de tes besoins terrestres, la vie et la mort, l'amour, le malheur et la joie deviennent des notions cristallines et froides, vidées de tout souffle vivant. Et alors? Donne-moi ta main, je connais déjà la réponse, je l'ai apprise en te questionnant. Je te remercie.

★

Les vitres immenses de la pâtisserie avaient volé en éclats, mais dans quelles circonstances et qui avait fait le coup? Repaire de la réaction, Neag et les autres ne l'ignoraient pas, la boutique hébergeait des séances et des délibérations secrètes. Le patron recevait des visites suspectes, des hôtes de Bucarest pour une ou deux nuits, parfois pour une heure. Il lui arrivait aussi de disparaître sans laisser de trace de la ville et de rentrer sans crier gare. Autour des petites tables s'asseyaient des jeunes gens tirés à quatre épingles, dégustant avec des gestes distingués d'exquis mille-feuilles; ceux des Jeunesses Communistes ralentissaient le pas sur le trottoir d'en face, vis-à-vis de l'éclatante vitrine et fixaient de leurs regards pleins de haine et de mépris l'intérieur élégant et le monde sélect qui s'y trouvait, le tout reflété par les murs recouverts de glaces. Le plafond haut, en forme de voûte, orné de motifs d'un goût raffiné, le cliquetis distinct et prolongé des petites cuillers dans les verres de cristal, un climat froid et distingué, une cuirasse qui était une contrainte et un masque. L'opposition bouillonnait et la vindicte publique grondait dans l'ombre... Hommes d'humeur bilieuse, conversations à voix basse, à bâtons rompus, syncopées, silences qui en disaient long, vapeur aromatique du café dans les tasses mignonnes de porcelaine mauve, clappement discret de la langue, contemplation amère de la ville à travers la vitre... derrière la vitrine le sourire de la demoiselle, fille ou nièce du patron, ou encore son employée choyée, un sac de bonbons sur le plateau de la balance, ou un carton de gâteaux et le petit paquet noué d'une faveur, et dans l'intervalle entre les tables, la présence muette et complice du garçon vêtu de blanc, aux cheveux bruns et portant des lunettes d'écaille... Ses pas, on les entendait à peine, il s'inclinait et chuchotait presque des phrases brèves et rares...

Un vieillard imposant, l'air dominateur, s'avance, majestueux. Ses semelles résonnent rythmiquement sur la mosaïque étincelante; il se dirige vers sa place, qui reste toujours libre, vieille

habitude religieusement respectée. On attire poliment l'attention de l'intrus ignorant qui oserait l'occuper. Un signe imperceptible et un verre d'eau minérale lui est apporté aussitôt: la jeune demoiselle pâle s'approche et lui fait aimablement un bout de conversation, toute intimidée; puis on voit apparaître une petite cafetière accompagnée d'un breuvage doré, du cognac probablement. Les sourcils de ce client exceptionnel se froncent, formant une ligne continue... Le nez proéminent, droit, aux narines poilues, enflammées, parcourues de veinules rouges... pensif, il répond presque imperceptiblement aux saluts obséquieux, son cognac il le hume avant d'en siroter une goutte, il prend une cigarette mais se contente d'y promener ses doigts sans l'allumer... Quelqu'un s'empresse de lui offrir du feu, il en tire avidement une bouffée, un mince tourbillon entoure sa tête chauve à la nuque puissante comme d'un voile. Il demeure un instant immobile, son menton appuyé dans sa paume, les yeux plissés, de minces raies à travers lesquelles son regard endormi fixe de vagues points dans l'espace...

On lui a dit bonjour, il se tourne lourdement, ne voit personne, puis scrute, intrigué, celui qui s'est adressé à lui et l'invite à s'asseoir; il ne dit mot, sa cigarette se consume d'elle-même... Son visage se ride, s'anime, dirait-on; il déploie un journal, en lit deux ou trois titres à haute voix... Une seconde connaissance, une troisième — une discussion intime, des exclamations de stupeur, étouffées, des coups frappés discrètement sur le cristal de la table, des protestations réprimées et, de temps à autre, des éclats de rire, on raconte une anecdote, les visages se détendent puis redeviennent sombres; des moments d'entrain alternant avec des instants de colère et de contraction, de défi et de suspicion. La conversation se poursuit par bribes, ponctuée de mélancoliques souvenirs, nourrie de vagues illusions en un avenir nébuleux... Crépuscule, ténèbres, larges rectangles de lumière qui marquent le centre de la ville, les passants se font rares, la ville glisse dans la nuit... Et, juste à ce moment, l'attaque se déclenche, un bruit assourdissant et c'est tout, l'explosion les a précipités vers la sortie, la salle s'est rapidement vidée, un silence oppressant, un silence de mort.

Neag reconstituait approximativement les événements ; il connaissait la pâtisserie, le spectacle quotidien qu'elle offrait aux passants, l'agitation et la colère qu'elle suscitait, l'état d'esprit tendu, les menaces proférées entre les dents, difficiles à calmer. Pourtant, quel était le coupable? Il était difficile de le savoir, la chaîne des responsabilités se brisait confusément, finissant dans l'imprécision; appels téléphoniques, questions, interrogatoires, enquêtes — tout cela était resté sans réponses plausibles. Il avait perdu tout espoir, cette énigme ne serait pas éclaircie de sitôt, demain peut-être, ou après-demain et, à cet instant précis, le héros, jeune, très jeune, ainsi qu'il l'avait prévu, se présenta devant lui, de sa propre intiative; faisant front à la première vague de reproches, il éclata en une pathétique et furibonde plaidoirie.

« Des sales bourgeois, des réactionnaires, des ennemis de classe... se réunissent pour comploter; ils lisent les sales feuilles de chou, répandent du poison, induisent la population en erreur, brassent toute sorte d'affaires louches, s'engraissent à nos dépens, comme la vermine en bouffant les ordures; ils ont fait aménager dans l'arrière-boutique une pièce à eux où ils tiennent leurs réunions, où ils manigancent toute sorte de gredineries. Je les ai vus de mes yeux se faufiler dehors vers quatre heures du matin; on voyait bien qu'ils voulaient passer inaperçus et je jurerais qu'ils n'auraient pas hésité à étrangler n'importe qui se serait trouvé sur leur chemin. Et de plus, ils entretenaient des relations équivoques — j'en ai la preuve — avec des aventuriers, avec des brigands — les pillages dans les départements, les forêts où personne n'ose pénétrer, et ces salauds-là leur fournissent des victuailles, des armes, des renseignements... Ce n'était qu'un avertissement, une farce comparativement à ce qu'ils mériteraient. Faut pas qu'ils se figurent que nous dormons sur nos deux oreilles, qu'ils se le disent, on veille au grain, qu'ils aient la trouille, je veux leur mettre le feu au derrière. Et eux, comment s'y prennent-ils? Des rafales de mitrailleuse... et puis Rotaru des Tissages, ils l'ont battu comme plâtre qu'il en est resté sur le carreau,

on a dû le transporter à l'hôpital... Ils ont poussé les boulangers à cacher la farine... L'incendie du moulin mécanique et les pièces chapardées à l'usine électrique, et les lettres à tête de mort... et d'autres et tant d'autres choses... N'ai-je pas raison? Dent pour dent, on leur rendra la pareille et avec usure, il y a tout de même quelque chose de changé dans ce pays, nom de Dieu! S'ils veulent pas le comprendre, on le leur fourrera dans la caboche et comment! La vitrine aveuglante, immense, les gueules puantes penchées sur le marbre des tables, et les bouteilles de cognac et les glaces éclatantes et la mosaïque, j'en étais obsédé. Qu'un seul d'entre nous ait osé passer le seuil de cette boîte pour y prendre quelque chose, on l'aurait regardé de travers, comme une bestiole répugnante. Chaque soir je pensais à la faire sauter cette baraque, pour mettre fin à leur sécurité béate, pour les voir galoper avec affolement, ces rats galeux et, quand l'idée a mûri, je me suis brusquement décidé, il m'a suffi de passer par hasard sur le trottoir et d'être frappé en plein visage par la lumière de la devanture; j'ai aussitôt appelé plusieurs copains pour leur dire de quoi il retournait. Ça n'a pas été long: le pavé est parti comme une balle et la vitre a volé en éclats. Je suis resté sur place encore quelque temps à écouter le tapage à l'intérieur, puis je me suis eloigné, personne ne m'a vu... d'ailleurs ça m'était bien égal... je m'en fichais...»

Une fronde symptomatique et réjouissante en un sens, cet acte d'indiscipline, qu'il fallait cependant sanctionner... autrement cela aurait semblé suspect. Il le rudoya donc sévèrement, durement, mais sans trop insister; d'ailleurs, sa colère s'était dissipée et puis il était pressé: le Comité départemental avait mis en train pour cette nuit une action spéciale, la ville devait être couverte d'une mer d'affiches: murs, palissades, poteaux télégraphiques devaient porter de vibrants appels et des slogans. Lui, Neag, avait été chargé d'organiser et de diriger le tout. Donc, il ajourna la seconde partie de la discussion, avec l'anarchiste frais émoulu, et, avant de s'en aller, il se mit à donner des instructions aux dernières équipes.

Neag n'allait pas participer directement à l'action; des affaires bien plus importantes au siège l'en empêchaient, et, en somme, il avait passé l'âge des enthousiasmes juvéniles que de telles actions collectives soulevaient d'habitude; cette fois-ci, les proclamations n'étaient pas distribuées dans la clandestinité, mais dans des conditions d'offensive révolutionnaire: les opprimés d'hier venaient de prendre le pouvoir. Pourtant, sur les côtés, derrière les murs et les arbres solitaires, d'autres dangers guettaient encore, on pouvait facilement recevoir une balle ou un coup de matraque dans l'obscurité. Un frémissement d'authentique aventure perçait, sous le voile d'exubérante indifférence de leur randonnée nocturne.

Neag se morfondait et il finit par se décider à abandonner son poste; il n'y tenait plus entre les quatre murs de son bureau. La tentation de parcourir les rues le séduisait irrésistiblement et, en somme, rien d'urgent ne le retenait; la garde veillait près du téléphone. Alors il dégringola quatre à quatre les escaliers et rattrapa à une intersection justement le groupe restreint qu'il avait souhaité rejoindre, exalté par une fièvre secrète.

Un seau et un pinceau, le liquide blanc, gluant, préparé avec de la colle, une réserve d'eau, un tas d'affiches sur le bras, un autre roulé, sur l'épaule, et la feuille appliquée avec adresse à la hauteur voulue pour qu'elle saute aux yeux de loin comme de près et que les caractères s'impriment dans les regards et au-delà. Blagues, rires suivis de silences, bruits mystérieux tout autour, fictions, pas étouffés sur le macadam, et les doigts frôlant l'étui d'un pistolet ou quelque gourdin, et puis de nouveau le silence et un sourire et une explosion de joie. Et parmi des exclamations de surprise, des histoires drôles, des exhortations muettes et des moments de tension; des vagabondages à travers les méridiens de mondes étranges, des idées sur la vie et la mort, sur les caprices du sort et de l'existence.

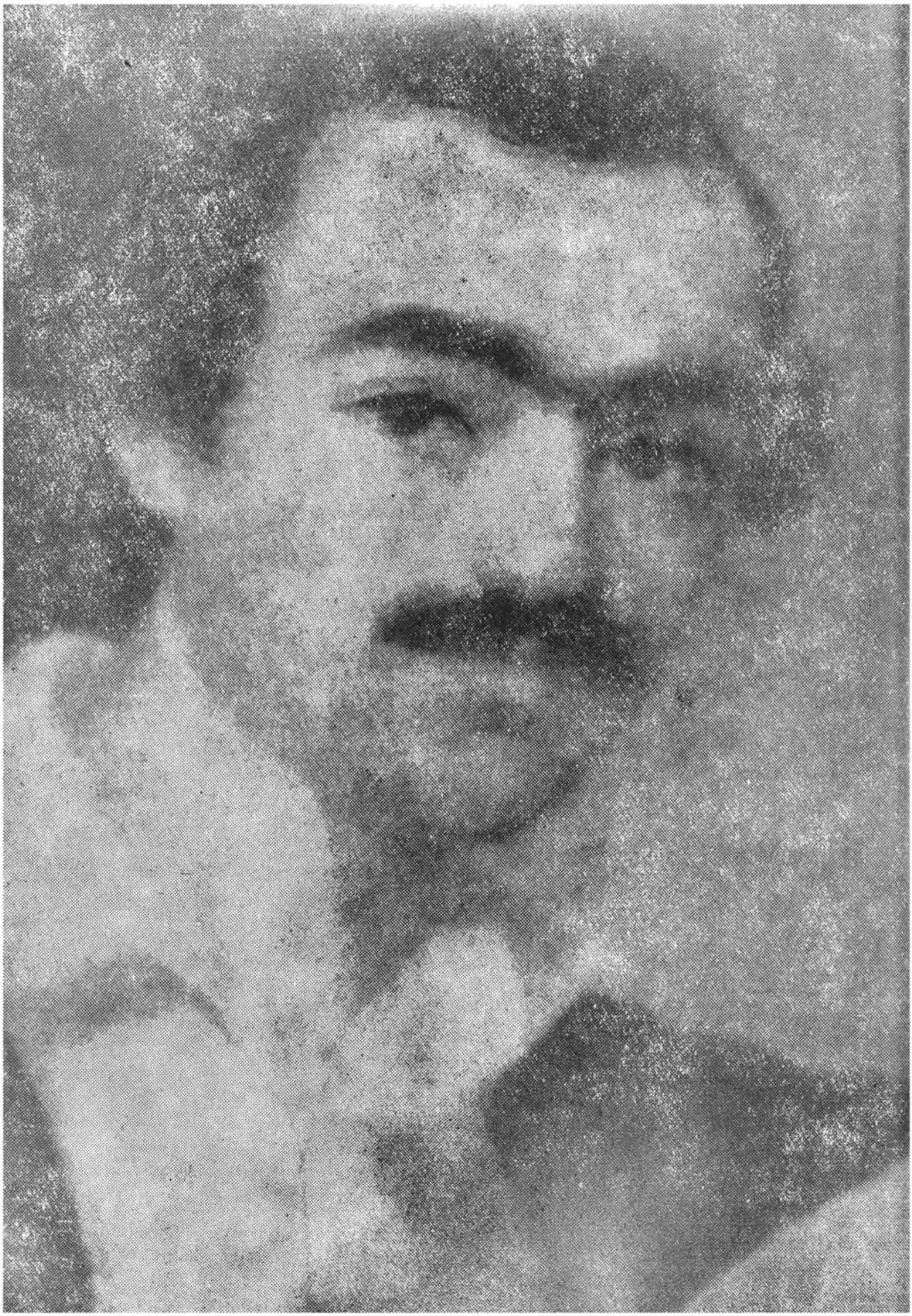
Comment l'angoisse de Neli s'exprimait-elle? Elle enduisait énergiquement le mur de colle, dans l'état d'esprit qui lui était propre. Elle ne se doutait d'ailleurs pas, ou peut-être s'en doutait-

elle, elle avait suffisamment d'éléments à sa portée, pour bâtir hypothèses sur hypothèses, et de surplus une imagination fébrile, les suppositions découlaient d'elle-mêmes; Neag savait cependant quelque chose de plus, bien que d'assez imprécis, mais il n'existait pas de point de vue unitaire, clair et catégoriquement formulé. Il en avait toutefois assez appris et il ne doutait pas que la jeune fille était destinée à passer par de rudes épreuves. Il avait assisté à des échanges de répliques inquiétantes, des examinateurs intransigeants mettaient sur le plateau de la balance, avec fort peu de bienveillance, les choses au pire, ses données biographiques, ses conditions d'existence dans la maison paternelle, ses possibilités d'étude, jusqu'à ses connaissances des langues étrangères, ce que l'on voulait considérer comme une volonté de s'isoler, de tenir le monde à distance, comme une preuve de froideur, de rigidité et — par-dessus le marché — la profession d'avocat de son père, son opportunisme politique, ses rapports avec les autorités, l'abandon, par lâcheté et ambition, de tout idéal démocratique, et, de plus, l'existence de certains parents riches, négociants et employés supérieurs de l'ancien régime, tout cela interprété de façon à expliquer le moment fatal, la chute, volontairement ou involontairement provoquée, au cours de cette nuit mémorable. Nulle décision jusqu'à présent, on attendait des éclaircissements supplémentaires, cependant on n'excluait pas la condamnation.

Le groupe s'était dispersé, il avait achevé sa tâche, et dans les rues désertes seuls tous deux, bien éveillés, pris d'une légère euphorie parce qu'ils étaient seuls et parce qu'ils revenaient d'un voyage inouï; on leur avait montré et on leur montrait sur le vif la frontière entre une ère et une autre; la nuit, dans le dialogue avec les étoiles, les vérités deviennent plus palpables; ils se sentaient jeunes et ils se prédisaient pour l'avenir des surprises légendaires, rien de fixé une fois pour toutes, un univers enveloppé de mystère et de poésie! Il faisait frais mais si bon, l'air pénétrait dans leurs narines, à travers leurs pores, vivifiant tout leur corps et les pulsations de leur sang; leurs yeux embués ressemblaient aux forêts d'ombre à travers lesquelles rayonnent des sentiers.

En français par AL. FERMO

Fragments du roman « La saison possible » paru aux Editions Eminescu, Bucarest, 1971,



V A S I L E A L E C S A N D R I

(1821 — 1890)

Un brillant militant pour la liberté et l'unité nationale

par **GEORGE IVAŞCU**

Dans le cadre de la politique culturelle de la Roumanie, politique conçue et dirigée par le Parti Communiste Roumain, Vasile Alecsandri s'est vu reconnaître et confirmer la place qui lui est due en tant que l'un des porte-parole les plus doués de la génération de 1848, l'un des écrivains les plus brillants du XIXe siècle, qui méritait pleinement la gloire qu'il connut à son époque car il fut pour plusieurs générations l'un des représentants les plus populaires de l'esprit national.

Déployant une activité socio-politique des plus fécondes et des plus significatives — activité auréolée par sa création littéraire et artistique — , proclamé de son vivant déjà « roi de la poésie » par l' « Hypérion » de la lyrique nationale, Mihaï Eminescu, Alecsandri fut déclaré au-delà des frontières le « poète de la gent latine » et son œuvre considérée par le critique Titu Maïorescu, dans son célèbre article « Poètes et critiques de 1886 », comme un véritable instrument de régénération nationale : « Chez Alecsandri on sent vibrer tout le cœur, tout le mouvement de ses compatriotes, autant qu'il lui fut possible de l'incarner sous une forme poétique dans l'actuelle condition relative de notre peuple. Le charme de la langue roumaine dans la poésie populaire, il l'a mis à notre portée; l'amour humain et l'amour de la patrie que nous portons au cœur pour la plupart il les a merveilleusement incarnés; la beauté propre à notre terre natale et à notre climat il l'a magnifiée (. . .); quand la société cultivée a pu disposer d'un théâtre à Jassy et à Bucarest — il a écrit des comédies et des drames; quand le peuple fut appelé à faire le sacrifice de sa vie dans la dernière guerre (il s'agit de la guerre d'Indépendance de 1877, n. de la réd.), le rayonnement de sa poésie réchauffa nos soldats. Sa lyre multicorde résonnait au moindre souffle que le mouvement populaire pouvait éveiller.»

Et Titu Maïorescu se demandait en conclusion : « En quoi consiste la valeur unique d'Alecsandri ? » et il répondait : « En cette totalité de son action littéraire. »

Dix ans plus tard exactement, en 1896, Constantin Dobrogeanu-Gherea demandait de son côté, sur un ton d'admonestation :

« . . . qui donc a nié le talent d'Alecsandri et les grands services qu'il a rendus, lui qui est également le créateur de la langue littéraire et dont l'influence, par conséquent, s'exerce indirectement sur tous les écrits ? »

Si brillante à son époque, la valeur intrinsèque, voire historique de l'immense œuvre littéraire du « barde de Mirceşti » a estompé (entraînînant des recherches d'archives et tout un sys-

← *Vasile Alecsandri à l'époque de ses études à Paris (1834—1839)*

tème de références sur le plan de l'histoire socio-politique et diplomatique) les données strictes de l'activité de Vasile Alecsandri en tant que militant politique, en tant que représentant de toute une génération : celle qui s'est dédiée à l'« Année révolutionnaire » 1848, à la cause grandiose de la lutte pour la liberté et l'unité nationale du peuple roumain, et plus tard — à la consolidation de l'Etat national, à son affirmation dans le concert européen.

Vasile Alecsandri fit ses débuts sur le plan politique et culturel dans le climat d'effervescence révolutionnaire que les IVe et Ve décennies, après la grande révolte de Tudor Vladimirescu de 1821, offraient aux jeunes patriotes, à la pléiade formée par Kogălniceanu, Bălcescu, Ghica, Negruzzi, Negri, Bolliac, Bolintineanu, Bariţiu, Treboniu Laurian, les frères Hurmuzache.

La conscience de plus en plus active chez les érudits de la nécessité de coordonner leur activité et de se manifester de façon significative dans les trois parties de la même patrie roumaine, la Moldavie, la Valachie et la Transylvanie, qui allait être synthétisée — d'une façon si exemplaire — dans la revue « Dacia literară » de 1840 — cette conscience nationale trouvera dans Vasile Alecsandri qui, à la fin de décembre 1839, revenait d'Occident, cinq ans après avoir quitté son pays, l'un de ses représentants les plus fermes et les plus talentueux. Le jeune Alecsandri allait bientôt rencontrer Mihaïl Kogălniceanu, revenu, depuis juillet 1838, de Berlin (où il avait publié l'« Histoire de la Valachie, de la Moldavie et des Valaques transdanubiens »), et dont il deviendra l'ami comme il était devenu à Paris celui du Valaque Ion Ghica).

Après la publication par la revue « Dacia literară » de sa nouvelle intitulée « La Bouquetière de Florence », Alecsandri reçut sa première charge publique. Il allait former, avec Kogălniceanu et Negruzzi, le comité des trois qui devait assurer la direction des deux théâtres, français et roumain, lesquels allaient former par la suite le Théâtre National de Jassy. Pour la saison ouverte le 16 novembre 1840, Alecsandri offre une pièce « Franc-maçon de Hîrlău », suivie, en 1841 et 1842, d'autres œuvres dramatiques, premiers signes de la création d'un répertoire national, de même que, au cours des années suivantes, le futur « roi de la poésie » allait accomplir — conjointement avec Alecu Russo — le grand acte de culture roumaine que constitua la publication de l'un des plus beaux florilèges populaires.

En 1845 et 1846 il est souvent l'hôte, aux côtés de Kogălniceanu, de la « Société littéraire » de Bucarest. De l'été 1846 jusqu'en mai 1847 il voyage en Orient, puis à Palerme, avec Elena Negri et Nicolae Bălcescu. Ce dernier, pour le consoler de la perte de celle qui fut le grand amour de sa vie (Elena Negri) lui écrira de Paris, le 29 novembre 1847, ces quelques lignes devenues célèbres :

« Ne nous fatiguons plus, donc, mon cher Basile, à courir après le bonheur intime. . . Tournons ce qui nous reste d'amour, vers notre pays. La Roumanie sera notre bien-aimée. En elle et par elle nous renouvellerons, et nous consoliderons notre alliance fraternelle. Chante donc, mon cher poète, chante pour moi la Roumanie. . . Qu'elle soit ton amante, ta foi, ton dieu. Aime-la, mais amène aussi les autres à aimer ta bien-aimée ! »

Exhortations prophétiques ! Car, peu après, dans une lettre datée du 24 février 1848, le même Nicolae Bălcescu annonçait, de Paris, à Vasile Alecsandri : « Sache donc que la grande nation s'est soulevée pour le salut de la liberté du monde. » Bălcescu joignait à sa lettre, « un lambeau du velours qui recouvrait le trône de Louis-Philippe, mis en pièces aujourd'hui à 1 heure et demie » — arraché par lui-même aux Tuileries.

Nous ne savons pas exactement en quel jour cet ardent message de Bălcescu parvint à son destinataire, mais ce qui est certain, c'est que la révolution éclata en Moldavie le 28 mars/8 avril, à Jassy, et que la rédaction des 35 points de la pétition-proclamation fut confiée à Alecsandri. La sécurité de l'individu, la mise en liberté de tous les détenus politiques, l'obligation, pour les ministres, de répondre de leurs actes, la réforme scolaire sur une base plus large, nationale, l'abrogation de la taxe douanière pour l'exportation des céréales, la fondation d'une banque nationale, l'amélioration du sort des paysans et — enfin — la dissolution de l'Assemblée publique, issue d'élections faussées, et la constitution d'une nouvelle assemblée qui « représente véritablement la nation » — marquaient la manifestation d'un important acte de conscience sociale et nationale.

Le mouvement de Jassy de mars 1848 échoua. Mais cete défaite ne marquait pas pour autant la fin de la lutte révolutionnaire. Ni celle de l'activité d'Alecsandri. Après avoir fait imprimer sur des feuilles volantes l'ardente poésie « Le Réveil de la Roumanie », Alecsandri, engagé dans l'action patriotique et sociale, arriva le 18 avril 1848 à Braşov, où, dans le numéro du 24 mai de la « Foaie pentru minte, inimă şi literatură » (Journal pour l'esprit, le cœur et la liittérature) devait paraître la même poésie-manifeste.

Entre temps, le 3/15 mai 1848, s'était déclenchée en Transylvanie la campagne de l'Année révolutionnaire, et sur le « Champ de la liberté » de Blaj (en présence d'Alecu Russo et de Al. I. Cuza), on entendit résonner le cri de « Nous voulons être rattachés à la patrie ».

En ce mois de mai 1848, Vasile Alecsandri fut particulièrement actif. C'est ce qui résulte de deux documents de grand prix qui attestent non seulement la passion, l'enthousiasme pour une cause noble, mais aussi la conception, la compétence, la volonté d'agir du poète révolutionnaire.

Dans les premiers jours de mai 1848 (probablement), Alecsandri fait paraître à Braşov une « Protestation au nom de la Moldavie, de l'humanité et de Dieu », ouvrage-manifeste rédigé avec le souci de décrire la marche des événements auxquels il avait participé en Moldavie, et empreint d'esprit révolutionnaire. S'adressant à ses « frères roumains de toute la Roumanie » — ce qui voulait signifier l'organisation d'un mouvement commun avec les Valaques et les Transylvains, la « Protestation . . . » (qui comprenait 20 pages) dénonçait Mihaïl Sturdza, ce prince corrompu, l'« ennemi le plus acharné de notre nation », qui avait étouffé la révolution de mars, « pour maintenir la Moldavie dans les chaînes et les ténèbres ». Cet appel au « soleil de la liberté qui s'est levé sur l'Europe et a également envoyé un de ses rayons dans nos parages » présentait — avec des arguments convaincants à l'appui — tout un programme, impliquant entre autres : « la répression de la corruption par des lois expressément élaborées »; « la sécurité de la personne humaine»; « une rapide amélioration de la condition des habitants des campagnes »; « la réforme de l'enseignement sur une base large et nationale, pour la diffusion des lumières à tout le peuple »; « la suppression des peines corporelles, qui avilissent le caractère »; « l'observation rigoureuse des lois sur lesquelles s'étaye le crédit public et cela, par tous, sans discrimination, pour la sûreté des relations commerciales »; «la fondation d'une banque d'escompte, pour faciliter le commerce national »; « l'organisation de la police sur la base de principes humains »; « la mise en liberté de tous les détenus civils et militaires, arrêtés pour des raisons politiques »; « la fondation d'une banque nationale sur les bases les plus solides », et enfin « le contrôle du ravitaillement urbain par le gouvernement, pour empêcher la spéculation ».

Par conséquent, un programme assez vaste et audacieux, caractéristique pour ce temps où chancelaient les anciens rapports féodaux, où la bourgeoisie montante professait certaines idées spécifiques de ce processus.

Mais, chose plus intéressante et plus significative encore, le 12/24 mai 1848, à Braşov toujours, était rédigé un programme révolutionnnire nettement plus avancé : « Nos principes pour la réforme de la patrie », écrit de la main d'Alecsandri et retrouvé parmi les papiers d'un révolutionnaire du Banat, Eftimie Murgu.

En voici le texte intégral :

«1. Suppression des corvées et de toute autre obligation des villageois à l'égard du propriétaire.

2. Abrogation de l'impôt en nature, de la corvée de péage et de toutes les charges infligées par les autorités sans contre-partie.

3. Distribution de la terre aux paysans.

4. Abolition de tous les privilèges et par conséquent droits et devoirs politiques et civils égaux pour tout le peuple.

5. Assiette des institutions du pays sur les principes de la liberté, de l'égalité et de la fraternité.

6. Réunion de la Moldavie et de la Valachie en un seul Etat indépendant roumain.

Signé : Teodor Sion, Costache Negri, L. Rosetti, Vasile et Iancu Alecsandri, George Cantacuzino, Manolachi Costache, A. Russo, Gr. Balş, Zaharia Moldovan, S. Sion, N. Ionescu, etc.

Dans ce programme, la question rurale occupe une place centrale, et il en est proposé la solution la plus radicale : abolition du servage et distribution de la terre aux paysans « sans aucune contrepartie ». Et, fait non moins significatif, au point 6 figure la réunion de la Moldavie et de la Valachie «en un seul Etat indépendant roumain ».

Se basant sur ces importants documents politiques, dus pour une grande part à Alecsandri, Mihaïl Kogălniceanu rédigera, en août 1848, les « Aspirations du parti national de Moldavie » — où, après avoir souligné la terrible misère de la paysannerie, celui qui allait devenir le principal conseiller de Cuza, affirmait que « l'exploitation de l'homme par l'homme, qui fait du grand nombre l'instrument de travail de la minorité, est anti-humaine », et où il présentait la réunion de la Moldavie et de la Valachie comme la « clef de voûte » sans laquelle tout l'édifice national risquait de s'écrouler.

Après l'intervention sanglante des trois empires qui tyrannisaient l'Europe à l'époque, Alecsandri, conjointement avec d'autres chefs de la Révolution, prend le chemin de l'exil. Mais cette circonstance même a pour effet de rallier les Moldaves, les Valaques et les Transylvains, décidés à poursuivre l'action.

S'identifiant parfaitement avec sa profession de foi littéraire, avec son œuvre artistique, Vasile Alecsandri est en même temps un inlassable militant politique. Vers la fin de 1849 les émigrés de Bukovine constituent un comité révolutionnaire dont Alecsandri est le secrétaire. En cette qualité il part en novembre pour Paris, devenu, après la défaite de la Révolution, le refuge des exilés des trois principautés roumaines, et, également, d'Italie, de Pologne, de Hongrie. Dans la capitale française, Alecsandri engage une vaste campagne de propagande dans la presse, dans les salons littéraires, parmi les réfugiés.

Le 18 décembre 1849, le poète prend le chemin du retour. Son activité patriotique se matérialisera par la publication du premier recueil de «Chansons d'autrefois », première partie, en 1852 (précédé d'une brève préface qui commence par la fameuse assertion « Le Roumain est né poète »), puis d'une seconde partie, en 1853, année qui verra également paraître son recueil de « Doïnas et fleurs de muguet », ce dernier à Paris (où paraîtra également, en 1855, dans la traduction d'Ubicini, le volume « Ballades et chants populaires de Roumanie »), mais aussi en d'infatigables efforts — en contact étroit avec tout le mouvement révolutionnaire du pays et de l'étranger — visant à réaliser l'Union des Principautés.

Entre temps la conduite politique d'Alecsandri revêt des aspects sociaux significatifs : fidèle aux principes qu'il avait lui-même formulés en 1848, il affranchit les tziganes de son domaine. Le 1er avril 1855, ayant surmonté une série d'obstacles soulevés par la censure, il réussit à lancer la revue qui — quinze ans après la « Dacia literară » — marquait, par son titre même, un pas en avant dans la voie d'une cause qui lui était chère, « România literară », laquelle est — nous citons de l'éditorial — « le trait d'union de tous les talents des principautés roumaines ». C'est là qu'il publie sa pathétique « Année 1855 » et aussi la poésie « La Sentinelle roumaine », écrite en 1848. Dans les pages de la revue on rencontre des représentants de tout le territoire national : Negruzzi, Bolintineanu, Donici, Odobescu, A. Hurmuzache, G.Creţeanu, Alecu Russo, Costache Negri. Dans ses suppléments, la « România literară » éditait les « Chansons populaires des Roumains de Moldavie, de Transylvanie, du Banat et de Valachie ».

Cependant, les événements politiques évoluent eux-mêmes en Europe dans le sens des aspirations roumaines. Le Congrès de Paris marque une étape décisive, statuant des élections pour les Divans ad-hoc, avec tout ce que ces élections impliquaient. En Moldavie est créé un grand Comité de l'Union, chargé d'organiser la propagande en faveur de l'Union, dans le pays et au-delà des frontières. Alecsandri en fait partie et son premier geste sera un poème qui deviendra l'expression la plus populaire de la volonté de la nation : « La Ronde de l'Union ». Le 9 juin 1856, celle-ci paraît dans la revue « Steaua Dunării ».

Toute l'activité littéraire d'Alecsandri est, pendant cette période, vouée à la lutte politique, à la lutte pour la libération et l'unité nationale. Ses vers, ses pièces de théâtre, ses articles, ont pour thème la réalisation de l'idéal national. Nommé secrétaire d'Etat (ministre) provisoire des Affaires étrangères durant la régence de 1858, Alecsandri déploie une intense activité pour assurer la victoire du parti national à l'Assemblée élective.

Elu à l'unanimité, le 5 janvier 1859, prince de Moldavie, Alexandru Ioan Cuza nommera Alecsandri, le 17/29 janvier, secrétaire d'Etat titulaire, avec les attributs de ministre des Affaires étrangères. En cette qualité — après le 24 janvier 1859, jour où Al. I. Cuza avait été également élu, à Bucarest, prince de Valachie — il fut chargé de recevoir la députation de Valachie et de l'accompagner au palais. Alecsandri présenta au prince la délégation valaque, cependant que 101 coups de canon annonçaient, le 29 janvier, à la ville de Jassy, l'Union à tout jamais des deux pays frères.

L'Union accomplie, il fallait encore qu'elle fût reconnue par les sept Grandes Puissances. Une mission des plus importantes échut donc au ministre des Affaires étrangères du gouvernement moldave, auprès de la France, de l'Angleterre et de l'Italie.

Le 11 février 1859, Alecsandri arrivait à Paris. Dans « Extrait de l'histoire de mes missions politiques » (publié dans « Convorbiri literare » en 1878), le diplomate, qui avait joué un rôle si important dans la consécration de l'Union des Principautés par l'intronisation de Cuza dans les deux principautés, relate lui-même par le menu, d'après des notes sténographiées, comment découla sa délicate mission.

En avril 1861, Cuza envoie de nouveau Alecsandri en France et en Italie, en qualité d'agent diplomatique intérimaire des deux principautés à Paris. L'intérim cessa le 23 juin 1862, en même temps que la première partie des activités diplomatiques d'Alecsandri.

Il y apporta un esprit sage et une grande habileté, une dignité lucide dans la défense des intérêts de son pays. Dans un mémorandum adressé, le 7 janvier 1862, au ministre français des Affaires étrangères, où il revendiquait la souveraineté du pays en matièreconsulaire, Alecsandri écrivait:

« L'Union définitive des Principautés est un fait de nature à marquer une ère nouvelle dans l'histoire de la Roumanie. Laissez-nous désormais nous guider nous-mêmes, dans la plénitude de notre autonomie. Nous n'avons plus rien à attendre d'au-delà des frontières. C'est le moment où la grande œuvre commence et où la nation roumaine peut prouver à l'Europe qu'elle est à la hauteur de sa destinée: puissent (. . .) les différentes attitudes disparaître devant les intérêts de la patrie. »

La place qui nous est impartie ne nous permet pas de citer d'autres attestations du patriotisme d'Alecsandri, de son profond dévouement à la cause de l'intérêt national. A feuilleter le dossier des copies de documents datant de la période de ses activités diplomatiques on est frappé par l'abnégation avec laquelle l'écrivain s'acquitta de sa mission, une mission absorbante et difficile à tous points de vue, étant donné la conjoncture. Le diplomate Alecsandri fut infatigable encore que souvent éprouvé par une santé précaire. Il dut renoncer bien souvent à se réaliser sur le plan littéraire pour consacrer son énergie et son temps à des missions purement civiques.

Ce multiple don de soi caractérise également la période d'après 1862. Il sera toujours prêt à interrompre son travail littéraire pour épauler quelque action d'ordre social ou patriotique. Les 15 et 16 août 1871, Alecsandri, alors âgé de 50 ans, prête son concours aux organisateurs de la célèbre cérémonie de Putna, au nombre desquels se trouvait également Mihaï Eminescu. On le pria de composer à cette occasion un hymne solennel, ainsi qu'un chant dédié « à Etienne le Grand »:

Au pied des Carpates
Dans ton vieux tombeau
Dors, héros des Roumains
Oh, Etienne, saint héros.

Son profond patriotisme allait se refléter plus tard dans le cycle de vers consacré à « Nos soldats », combattants et héros de la guerre d'Indépendance. Particulièrement expressif est le chapitre de sa consécration, en tant qu'auteur du « Chant de la gent latine », par le jury de Montpellier présidé par le célèbre poète Mistral. La revue « Convorbiri literare », dans son numéro de juin 1878, publia le poème en l'accompagnant d'un commentaire qui commençait comme suit: « Grivitza et Montpellier sont maintenant des noms inséparables et également chers aux Roumains, car ils représentent deux brillantes victoires grâce auxquelles les Roumains ont affirmé leur droit et leur volonté d'exister. »

Le poète lui-même avait écrit le 18 mai — et à juste titre — à Negruzzi:

« La Roumanie est aujourd'hui mieux connue dans le monde des érudits de l'Occident (. . .) Nous avons acquis un nouveau droit aux sympathies des grands peuples d'origine latine et peut-être les sympathies qui ont pris racine dans le champ littéraire donneront-elles des fruits dans le champ politique. »

En avril 1882, en qualité d'hôte des « Félibres », il rencontre Mistral à Maillane. « Quand il me vit — écrira Alecsandri dans une de ses lettres — il me serra dans ses bras et nous nous embrassâmes comme deux frères longtemps séparés. »

La 31 janvier 1885, Alecsandri est nommé ministre plénipotentiaire à Paris. Une fois de plus, il obéira à l'appel du devoir, servant sa patrie, dans une conjoncture internationale différente par rapport à la première phase de ses activités diplomatiques. Il y restera cinq ans, malheureusement les derniers, et reviendra à Mirceşti, gravement malade, pour y mourir dans la nuit du 22 août 1890.

Cent cinquante ans après sa naissance, le peuple roumain tout entier a honoré avec respect et admiration sa mémoire. Par son œuvre littéraire et, dans une égale mesure, par son activité de serviteur de la patrie et de révolutionnaire, de combattant infatigable pour la liberté et l'unité nationale, pour la renaissance de la Roumanie et pour sa prospérité, Vasile Alecsandri restera à jamais présent dans la conscience de toutes les générations.

Porojan

Mircești 1880

Ces jours derniers j'ai perdu un compagnon de mon enfance qui portait un nom de romanichel plutôt que celui d'un pilier de salon. Car il s'appelait Porojan ! C'était un de nos serfs, tzigane-lingurar [1] de son état, mais qui travaillait à la boulangerie.

J'avoue que je fus pénétré d'une profonde affliction quand j'appris qu'il avait déménagé, avec ses cliques et ses claques, dans un monde meilleur, comme beaucoup de mes contemporains d'ailleurs, boyards, paysans et nomades avec lesquels je me suis chauffé au soleil moldave pendant plus d'un demi-siècle. Avec Vasile Porojan j'ai perdu le dernier des témoins de mon enfance, mon adversaire aux osselets et au lancer de pierres par-dessus l'église Saint Elie, à Jassy, église voisine de la maison paternelle.

Les vicissitudes de la vie et les degrés de l'échelle sociale nous avaient séparés ; moi, m'élevant jusqu'au sommet [2], et lui restant tout en bas sans jamais puvoir poser le pied sur le premier échelon. Mais, il y a 50 ans, nous étions tous deux semblables sous le soleil, également brunis par ses rayons ; un couple inséparable, dès potron-minet jusqu'à la brune. Les fruits du jardin n'arrivaient jamais à maturation, car nous savions grimper, comme des écureuils, au faîte des arbres fruitiers.

Habiles en l'art de chaparder les pommes et les poires sur leurs branches, hardis à l'assaut des meules de foin où nous faisions d'interminables culbutes, infatigables aux jeux de « puïa-gaïa », du « guillet », du « bâtonnet » et même d'un esprit assez inventif quant aux autres jeux, nous étions fiers l'un de l'autre ! . . . La seule différence entre nous consistait en ceci que c'était toujours lui qui, pour nos puériles scélératesses, encaissait les punitions de mère Gahița ! Combien de frottées a-t-il subi, à ma place ! . . . A peine échappé des mains de la chambrière, les cheveux en bataille et les joues en feu, il courait vers moi, oubliant la douleur pour me stimuler à nouveau. Moi, je lui donnais quelques sous pour le consoler et il allait acheter du nougat et des craquelins, deux friandises, comme disent les Français, deux delikatessen, comme disent les Allemands, pour lesquelles il était capable de vendre son bonnet à poils, s'il en avait eu un, et pour lesquelles, à mon tour, j'étais capable de vendre jusqu'à mes babouches.

Quel talent il avait pour confectionner des arcs avec des houssines et des flèches en échandoles ! Il s'entendait à merveille à lancer des cerfs-volants en papier doré, jusqu'aux nuages, et à envoyer des billets sur la ficelle ! . . . Ces cerfs-volants, avec leurs queues immenses, étaient fabriqués par le chantre de l'église et portaient, en caractères cyrilliques, les mots suivants :

« Maudit soit, avec toute sa lignée et que brûle au feu de l'enfer celui qui, ayant trouvé ce cerf-volant, tombé des nues, ne l'apporte pas aussitôt dans la cour de Saint Elie. »

---

[1] Lingurar = fabricant de cuillers en bois.

[2] En 1858 Alecsandri figurait sur la liste de 25 boyards d'où en janvier 1859 devait être élu le prince régnant de la Moldavie et, à un certain moment, on avait sérieusement posé la question de son élection.

Le cerf-volant ronflant, promenait l'anathème par-dessus la ville, épié par les galopins des faubourgs. Lorsqu'il tombait du haut du ciel il devenait leur proie ; la malédiction ne produisait aucun effet pour le simple motif que les polissons ne savaient pas lire ; mais Vasile Porojan partait sur l'heure à sa recherche, franchissant nombre de palissades pour mettre la main sur les chapardeurs. Ils commençaient par se chamailler et, en fin de compte, Porojan revenait de l'échauffourée un petit bout de queue à la main, les cheveux ébouriffés et la chemise en lambeaux.

Alors, le visage rembruni et les yeux allumés par le désir de la vengeance, il préparait avec une sagacité de sauvage ses armes, c'est-à-dire une pierre ronde attachée à une pelote de ficelle et, lorsqu'il apercevait au-dessus de sa tête le cerf-volant ennemi, il lançait la pierre avec une adresse telle qu'elle s'envolait toujours par-dessus la ficelle pour retomber de l'autre côte.

— Il est à nous, « cuconașule » ! [3] . . . s'égosillait Porojan triomphant et, en effet, tirant sur la ficelle entortillée, il amenait le cerf-volant à lui.

Quelle joie ! . . . Aucune fortune n'aurait pu payer cette victoire.

En dehors de cette disposition pour les sciences stratégiques, mon copain avait aussi des dons artistiques ; il jouait de la guimbarde avec un talent inimitable que je n'ai jamais pu atteindre et j'admirais sa virtuosité plus encore que je n'ai admiré, plus tard, le génie de Liszt . . . Il savait imiter le sifflement des serpents et les appeler lorsque nous allions vadrouiller dans les herbages fleuris de Mircești . . . Mais, génie méconnu, il était destiné à devenir boulanger.

Un beau matin, Porojan fut confié à un boulanger pour apprendre à pétrir le pain, les brioches au fromage, les gimblettes, les brioches vendéennes, etc., et moi fus envoyé au pensionnat de monsieur Victor Guénim [4] pour apprendre un peu de français, d'allemand et de grec, et aussi un peu d'histoire, et de géographie par-dessus le marché.

Adieu insouciance ! Adieu liberté ! Adieu félicité !

J'ignore comment mon copain se débrouilla pour esquiver les coups du boulanger, mais moi, je me souviens que sans Porojan j'avais l'impression d'avoir perdu mon ombre.

Cette nouvelle vie d'écolier enfermé dans une salle d'étude, aplati sur le pupitre et condamné à apprendre par cœur des mots français, allemands et grecs [5], l'obligation de se réveiller le matin au son d'un gong manœuvré par madame Guénim, le dégoût des plats auxquels nous n'étions pas habitués, mille insignifiantes misères supportées par l'enfant qui pour la première fois quitte le bercail : la faim, le froid, la fatigue et les classes quotidiennes firent naître en moi un amer désespoir . . . Je prenais part aux jeux de mes camarades, mais mon plus agréable divertissement c'était de monter sur le siège d'une vieille calèche reléguée dans une remise ouverte à tous les vents. De là, pénétré de mélancolie, je contemplais les collines de Socola, la fuite des nuages dans le ciel, le passage des grues argentées dans les airs, la fameuse route de Borda qui descendait au pays et surtout l'horizon azuré, l'horizon inconnu et rempli d'une mystérieuse attraction . . . La nostalgie des voyages s'était éveillée en moi depuis le moment où deux écoliers, les frères Cuciuc, nous avaient raconté les vicissitudes

---

[3] Cuconaș = fils de bonne maison, jeune noble.

[4] Ecole particulière aux environs de Jassy, fondée en mars 1828 par le français Guénim, ancien officier dans l'armée napoléonienne.

[5] Au pensionnat il fallait apprendre les leçons par cœur. Les grands, en étudiant l'histoire, étaient arrivés au XVIIe siècle et ils récitaient à haute voix des passages de l'histoire allemande. La salle de classe rententissait des mots : paix de Westphalie... paix de Westphalie, mots qui s'étaient incrustés dans ma tête sans que j'en compris le sens; mais, plus tard, dans un moment critique, ces mots m'ont beaucoup aidé. En 1836, en passant le bachot à Paris, le professeur d'histoire me demanda le nom de la paix qui mit fin à la guerre de 30 ans. Comme j'ignorais totalement l'histoire du Moyen Age, je restai perplexe devant le professeur. Moment critique car c'est de cette réponse que dépendait la réussite de mon examen!... Soudain, dans ma tête résonnèrent les mots «paix de Westphalie», entendus il y a quatre ans et, dans ma perplexité je prononçais avec ébahissement : «Paix de Westphalie»!

— Très bien, mon ami... répliqua le professeur en me donnant une boule blanche!

Je bénis le pensionnat de monsieur V. Guénim quand j'appris que j'étais devenu *bachelier ès lettres* (note de V. Alecsandri).

de Robinson Crusoé, et depuis, ma tête était farcie de tableaux de navires brisés contre les récifs, de vagues hautes comme les montagnes, de bandes de cannibales faisant rôtir des hommes pour le festin, etc.

Il est certain qu'un roi chassé de son royaume se remémore souvent son trône doré. De même, je rappelle fréquemment à mon souvenir le siège de la vieille guimbarde abandonnée dans la remise. En ces moments l'image de Porojan surgit devant moi, non pas noire et joyeuse mais enfarinée et humiliée par cette blancheur artificielle. Après cette image, ce sont les autres qui défilent, celles des serfs, domestiques de la maison paternelle et notamment celle de Stoïca, le cocher, qui avait la manie de barboter, chez les boyards, par où il passait avec mon père, les plateaux contenant les plats, et de les cacher dans la malle de la voiture, sans penser qu'il serait trahi par le fumet et le cliquetis des marmites cahotées en route. Ana, sa femme, qu'il voulait quitter sous prétexte qu'elle ne valait plus les quatre fers d'un chien. Costachi, le cuisinier, lequel réussissait à merveille les choux farci, les cassoulets, les civets, etc., mais qui s'empêtrait dans les blancs-mangers qui sentaient toujours le savon . . . alors il était obligé de les manger tout seul. Casandra, Maria et Zamfira, trois belles filles que mère Gahița avait tirées de force de leur appentis pour les élever dans notre maison et leur apprendre la couture, etc. Casandra, blanche comme une fille de boyard, s'était entichée d'un joueur de viole, Postolachi, et voulait l'épouser; mais la chambrière la maria, contre son gré, avec Costachi le cuisinier, et obligea Postolachi à jouer de la viole à la noce ! Zamfira, plus fortunée, réussit à s'enfuir avec Didică le violoneux, de qui j'ai recueilli plusieurs chants populaires. Elle mena une vie nomade avec son amoureux, jusqu'à la mort; on ne sait où ni comment.

Quant à Porojan, il devint un boulanger de première classe sous le gourdin de son maître, et fut élevé au rang de pâtissier de la maison. Ainsi, sa carrière fut écrite en lettres charbonneuses et indélébiles sur la gueule du four ! . . . Les princes pouvaient être bannis, le destin de la Moldavie pouvait changer, la face du monde pouvait prendre divers aspects : moi, son compagnon d'antan, je pouvais, de grand écuyer devenir maréchal de la cour, ministre, voire prince régnant ! . . . Porojan devait rester toujours boulanger et rien que boulanger jusqu'à la fin de ses jours ! . . . Etrange injustice du sort !

A partir de notre séparation nous ne pûmes nous rencontrer que le dimanche, et nous nous efforcions alors de rattraper le temps perdu . . . Notre ambition était de bombarder de pierres rondes et plates le sacristain de l'église Saint Elie, qui, monté dans le clocher, sonnait l'angélus en exécutant des variations fantaseiques avec un marteau en bois sur une planche accrochée à côté des cloches. Un jour, j'eus la satisfaction de le toucher à la main juste au moment ou il exécutait une variation du plus bel effet. Un rugissement se fit entendre dans le ciel et une grêle de menaces tomba d'en haut sur nos têtes. Mais vu la distance qui nous séparait du bedeau virtuose, nous répliquâmes par un nouveau bombardement et, comme les Parthes, nous nous sauvâmes à toutes jambes. La victime se plaignit au chantre, le chantre au diacre, le diacre au pope, le pope à la chambrière Gahița. Le résultat de ces plaintes successives nous conduisit devant ma mère qui me gourmanda avec douceur . . . Porojan payait toujours pour nous deux . . . le pauvre ! Il a payé assez cher l'honneur d'être le compagnon de mes espiègleries !

Il reçut encore une rossée avant mon départ pour l'école.

Vers 1827, j'eus pour maître un moine nommé Gherman[6], qui avait vendu à Gr. Ghica-Vodă le manuscrit de Șincai[7]. Il habitait chez nous mais avait, en dehors de

---

[6] Gherman Vida, natif du Maramureș, l'auteur de la grammaire pratique roumaine-française, imprimée à Buda en 1833.

[7] *La Chronique des Roumains et des autres nations...*, publiée vers 1853, à Jassy, d'après le manuscrit de Vida.

moi, plusieurs élèves externes parmi lesquels M. Kogălniceanu, qui venait tous les jours habillé d'un caftan en satin et d'un bonnet rond de fourrure . . . Malheureux bonnet ! Il était devenu une balle entre nos mains et cela nous attirait les invesctives du père Gherman et parfois même des taloches. Comment se venger? Vasile Porojan trouva vite la manière ! . . . Notre maître avait l'habitude de faire la sieste dans l'après-midi et ses ronflements retentissaient dans toute la cour. Il tombait alors dans une sorte de léthargie d'ou rien au monde ne pouvait le tirer. Donc, profitant de cette occurrence, un beau jour nous commençâmes par teindre, avec de l'encre lie-de-vin, les sourcils, la barbe et les moustaches du moine. L'effet fut miraculeux . . . Le père Gherman n'osa plus mettre le nez dehors pendant des mois de peur de devenir la risée de tous. Le pauvre Porojan fit, pour la première fois, la connaissance de Saint Nicolas (le fouet).

Je suis obligé d'avouer que mon copain savait supporter les souffrances avec stoïcisme, sans crier et sans verser une larme; en revanche, je pleurais pour lui.

Enfin sonna l'heure de notre séparation définitive ! . . . Pour passer de belles vacances pendant l'été de l'année 1834, monsieur Guénim accompagna ses élèves sur les rives du Prut. Nous étions hébergés chez les paysans du village de X . . . et nous nous sentions là comme des rats dans un fromage: gais, un peu fous, pétulants comme les arondes. Entre le village et la rivière s'élevait un boqueteau aux arbres rares et chevelus, et ce boqueteau devint le théâtre de nos jeux. Abrités à l'ombre des arbres on pouvait voir, sur l'autre rive, les cosaques armés de longues piques et, lorsqu'on folâtrait dans la rivière, on leur criait: zdrasti tcholovek [8], comme si on avait salué César.

Un après-midi, couché au pied d'un saule, je me figurais être Robinson Crusoé et j'attendais qu'une bande de sauvages fasse irruption de derrière les arbres, quand tout-à-coup j'aperçus la figure de Porojan !

— Vasile ! . . . criai-je avec joie . . . Vasile ! . . .

— Me voilà, répondit Porojan. J'apporte une lettre du boyard pour monsieur Guénim.

— Et c'est toi qu'on a envoyé?

— Que non; mais j'ai poursuivi le domestique qui avait été chargé de la lettre. Il me tardait de te revoir encore une fois, avant ton départ pour Paris.

— A Paris? Moi?

— Mais oui, . . . j'ai entendu les chambrières en parler comme quoi le boyard a décidé de t'envoyer à l'école tout juste au bout du monde . . . et je suis venu te prier de m'emmener aussi.

— Tu peux être tranquille, Vasile . . . Je ne partirai pas sans toi, répondis-je avec conviction.

Mais dix jours après je dus faire mes adieux à ma mère qui pleurait, à mon père qui retenait ses larmes, à mon frère, à ma sœur, à la mère Gahița, aux domestiques et je partis en laissant derrière moi le pauvre Vasile Porojan . . . C'était la première fois, depuis que je le connaissais, que ses yeux étaient embués de larmes. Je partis en même temps qu'Alexandru Cuza, à qui la fortune avait réservé le trône de Roumanie; avec son cousin, N. Docan, et avec le peintre Negulici, mort à Constantinopole à la suite des événements de 1848. Notre maître et gouverneur était le secrétaire du fameux Coraï [9], monsieur Filip Furnaraki en personne.

Je passai cinq années entières à Paris essayant, pour me conformer à la volonté de mon père, de me préparer à la médecine, puis au droit . . . mais ce fut peine perdue, tout cela était en désaccord avec mon imagination vagabonde et mon penchant pour la littérature ! . . .

---

[8] Bonjour, les gars.
[9] Koraïs Adamantinos — 1784-1833 —, philologue grec.

Rentré au pays, vers la fin de l'année 1839, après un voyage agréable à travers l'Italie, j'ai retrouvé la maison paternelle au complet . . . Porojan seul manquait, car il avait pris la fuite au lendemain de mon départ et il ne revint plus chez ses maîtres par peur du collier et surtout du gardien de la paix Urzică, aux mains duquel tombait immanquablement tout moricaud fainéant, voleur ou trop épris de liberté . . . La nouvelle de mon retour lui étant parvenue il se présenta à la maison. C'est le désir de me revoir qui le poussa à braver la sévérité d'un châtiment bien mérité . . . mais, je fus assez heureux pour le sauver et pour le réintégrer à son poste de boulanger attitré.

Par reconnaissance envers Porojan, après la mort de mes parents, j'affranchis tous mes serfs. Ce fut un beau jour que celui où, du balcon de la maison de Mircești, je déclarai aux tziganes assemblés ma décision. Désormais ils seraient libres d'agir à leur guise ! Leurs marmots ne seraient plus élevés dans le but de devenir les domestiques du boyard et ils pourraient aller où bon leur semblait, sans nulle entrave.

Ils manifestèrent leur surprise joyeuse par des cris de sauvages et des bonds désordonnés, comme s'ils vaient été piqués par la tarentule. Seuls, quelques vieux commencèrent à pleurer, disant :

— Maître, maître, en quoi avons-nous fauté pour que vous nous abandonniez ainsi, pauvres de nous? . . . Nous sommes libres? . . . Mais qui aura soin de nous désormais? . . . Qui va nous nourrir, nous habiller, nous marier, nous enterrer? . . . Maître, ayez pitié de nous et ne nous éloignez pas de votre seigneurie !

Vaines paroles pour la foule gagnée d'une vraie frénésie ! . . . Tous, abandonnant leurs chaumines, emportèrent leur avoir pour aller . . . où? . . . Ils ne le savaient pas non plus mais ils se mirent en mouvement rien que pour dépasser les « limites» et affirmer ainsi leurs droits d'hommes libres . . . Ils s'arrêtèrent au premier bistrot pour célébrer leur nouvelle position sociale, puis au second porter un toast à la santé du maître; puis au troisième pour baptiser la liberté dans le vin; et au quatrième pour voir si le «tord-boyaux libre» était meilleur que l'autre, etc., etc. et le temps s'écoula de la sorte jusqu'au moment où n'ayant plus le sou ils furent réduits à vagabonder pour échouer en fin de compte dans les prisons de Roman, Piatra et Bacău.

Six mois plus tard ils étaient tous rentrés à Mircești, déguenillés, malades, morts de faim, transis de froid; ils tombèrent à genoux en me priant de les accepter à nouveau pour serfs, comme dans le bon temps, à leur dire . . . Ce retour au servage volontaire m'a beaucoup fait réfléchir sur la libération des peuples asservis depuis leur naissance, et j'ai abouti à la conviction que s'il est inhumain de priver un homme de sa liberté il est aussi imprudent de la lui rendre brusquement, sans l'avoir préparé au préalable et sans le protéger contre les difficultés issues d'un affranchissement hâtif[10].

Porojan ne partagea pas le sort des autres tziganes. Devenu libre, il alla pratiquer son métier dans d'autres lieux, puis finit par se fixer à Piatra. C'est ainsi que je le perdis de vue de longues années . . . On disait même qu'il était mort ! . . .

Un beau jour, tandis que j'étais à table à l'ombre des arbres de mon jardin à Mircești, j'aperçus un étranger habillé d'un veston en nankin et nu-pieds . . . Sa figure ne m'était pas inconnue . . . Je le regardai avec attention . . . C'était

---

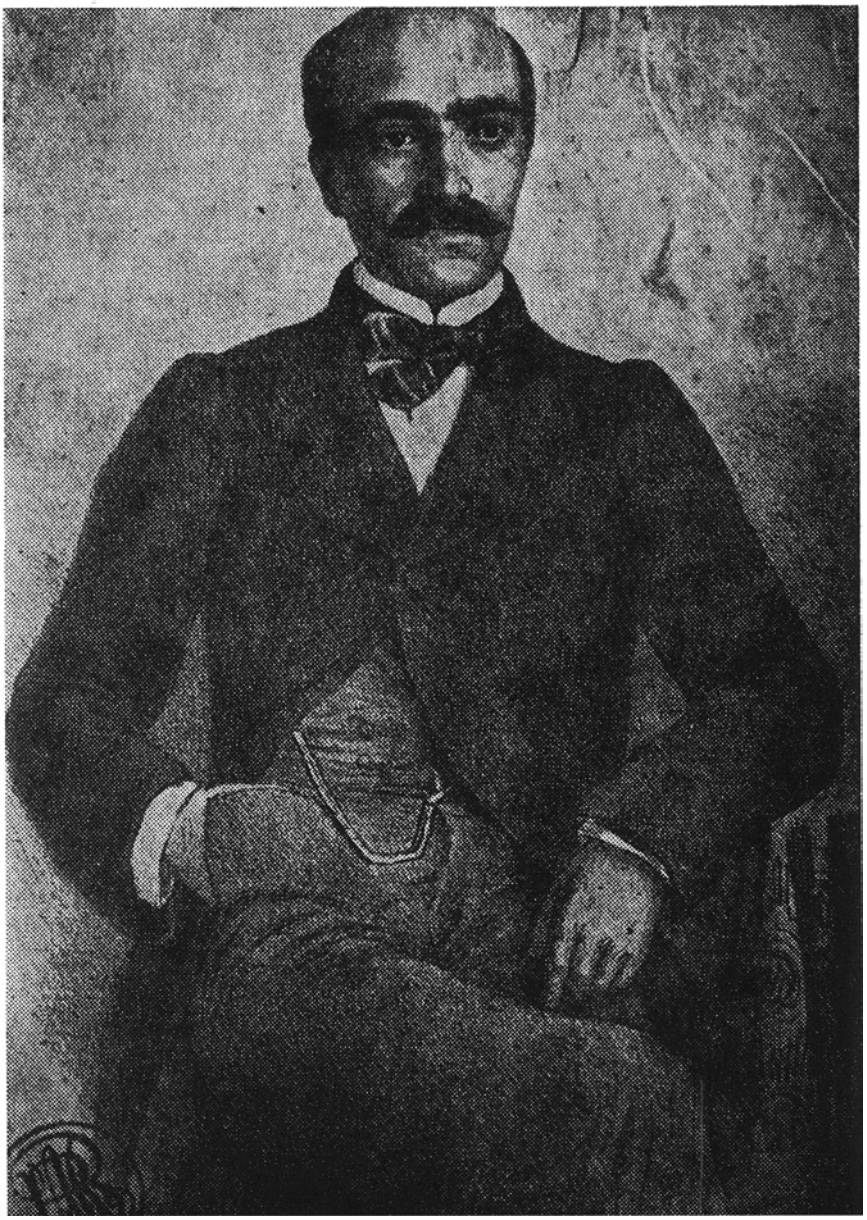
[10] Malgré la manifeste sympathie pour la peuplade opprimée des tziganes, sympathie prouvée en de nombreuses circonstances et qui a été exprimée dans une partie de son œuvre, V. Alecsanari reste quand même tributaire de certains préjugés appartenant à sa catégorie sociale et à son époque. C'est ainsi qu'on doit s'expliquer le fait que l'écrivain introduit dans *Porojan* le passage d'où il résulte que les tziganes serfs «de naissance» renonçaient finalement à la liberté obtenue, pour retrouver leur condition de «serfs, comme dans le bon temps». Les réflexions d'Alecsandri sur «la préparation» de l'affranchissement, en opposition avec un «affranchissement hâtif» révèlent une conception erronée. L'écrivain a gardé aussi le préjugé de la cleptomanie chez les bohémiens. «Porojan revenu à Mircești s'enfuyant avec le cheval de l'intendant».

Porojan ! . . . Qui peut décrire ma joie? . . . Mon compagnon d'enfance ! il vivait Il était là ! . . . Et il pleurait en m'embrassant les mains ! . . . Je ne savais que lui offrir pour le contenter . . . J'avais envie de l'inviter à table ou bien de lui proposer une partie d'osselets.

Après les premiers moments de surprise, il me raconta son odyssée : une longue chaîne de misères. Puis, il me pria de l'embaucher à la boulangerie de Mircești, disant qu'il voulait mourir là où il était né. J'acceptai avec reconnaissance, je l'habillai de pied en cap, je lui fixai de bons gages et lui fis aménager une chambre à part dans la cour. Deux jours après il disparaissait avec le cheval de l'intendant.

Depuis lors je l'ai rencontré une fois à Piatra, veule, perclus de rhumatismes, voûté par la décrépitude et dégoûté de tout. Pauvre homme ! Il est mort en emportant avec lui une image de la société qui représente les familles de boyards entourées de domestiques tziganes, comme les maisons des patriciens romains étaient remplies d'esclaves venus du monde entier.

En français par CEZARINA MANOÏL



Vasile Alecsandri vers 1855

LE BARDE NATIONAL

par **CONSTANTIN CIOPRAGA**

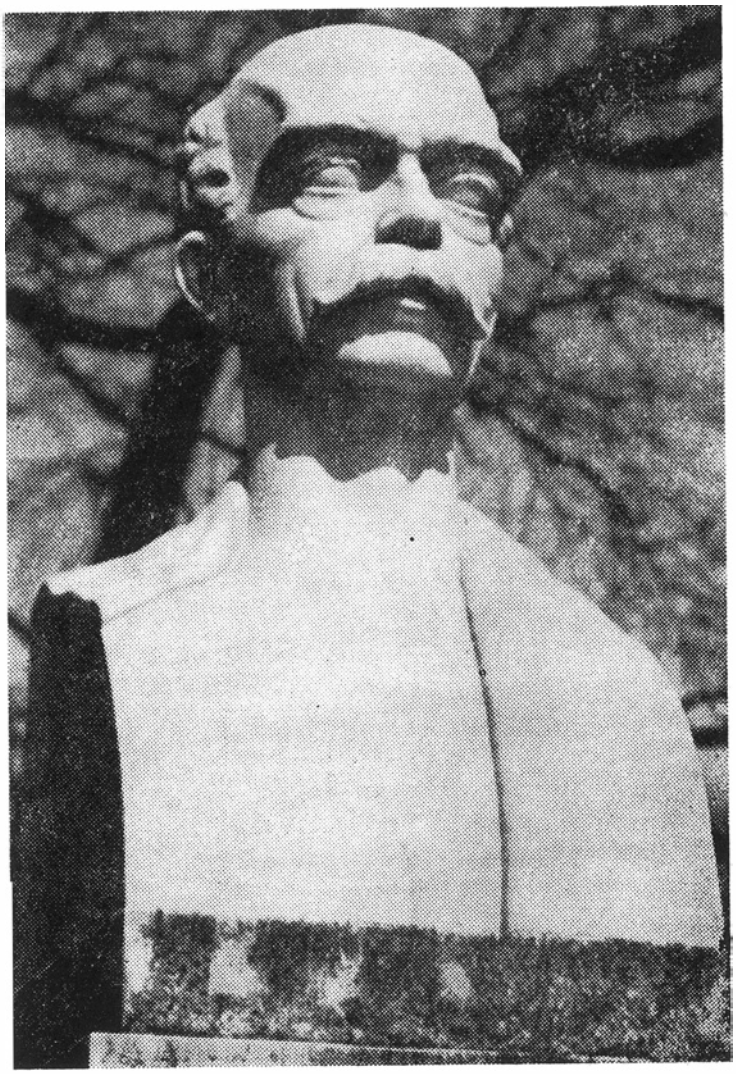
Il existe une étroite corrélation entre le nom et l'œuvre d'un créateur. C'est ainsi que l'on associe Mihaï Éminescu aux espaces forestiers ou à la méditation cosmique; on ne peut concevoir Vasile Alecsandri qu'auréolé d'optimisme ou comme chantre des grandes aspirations populaires. Formée en plein romantisme, la structure de V.Alecsandri est celle d'un classique, non pas dans le sens d'un culte des valeurs humaines éternelles, ni comme interprète de l'existence dans une vision rationaliste abstraite. Du romantisme il garde l'affectivité, l'euphorie de la vie concrète, l'expansion, d'où épanchement extérieur, la poésie découlant du trop plein d'émotions. Il ne possède pas le sentiment de la gravité des temps, de la relativité spécifique aux romantiques; il ne cultive pas le rêve éveillé, la substance féérique ne le passionne pas, non plus que le mystère profond des choses. Le classicisme d'Alecsandri est avant tout un problème d'équilibre, ou pour mieux dire d'intégration dans une existence non seulement acceptable, mais belle a priori, donc vouée à embellir une destinée. Chez Eminescu le romantique, l'existence se compose de volupté et de douleur dans une inextricable fusion. Alecsandri accorde sa lyre aux rythmes et aux surfaces lumineuses, la poésie n'étant pas connaissance, mais exultation, action; non pas aventure intérieure, mais louange aux permanences de ce monde; mouvement vital et accord avec la nature. Traduisant l'appétence de l'âme populaire pour la nature elle est essentiellement tonique, donnant au sentiment collectif de solidarité avec l'histoire, le moyen de s'exprimer, orienté avec dynamisme dans la direction prophétique, visionnaire, le lyrisme de celui qui fût à juste titre élogieusement nommé notre barde national, accumule dans une large cuve les tendances spirituelles et les aspirations généreuses de l'époque. Il a offert des modèles aux autres, a formé le goût et les sentiments de ses contemporains, ouvrant la route à Eminescu. Le rhapsode figure toute une époque, devenant ce que Victor Hugo voyait comme un titre de gloire pour un poète « un écho sonore de son époque».

L'explication du phénomène Alecsandri tient à l'orientation, à travers le folklore vers le spécifique national, au caractère militant de sa littérature, traits investis d'un patriotisme actif, stimulant. Pour Alecsandri la poésie n'est pas un moyen d'existence individuelle, mais la voix des masses, idée qu'il exprime en termes lapidaires: « Le peuple . . . est la source des créations les plus poétiques, des œuvres les plus durables; les grands poètes qui apparaissent comme de rares météores, ne sont que les maîtres qui révèlent la poésie des peuples concentrée en leur sein.» Voici une conviction esthétique et patriotique influencée peut-être par la thèse des animateurs de la révolution de 1848 Mihaïl Kogălniceanu et Alecu Russo mais qui porte par le truchement de sa création (de son œuvre) le prestige d'Alecsandri. Depuis longtemps familiarisé avec ce langage d'où il résulte que les jeunes gens de la revue « Dacia literară » exprimaient la conscience de soi de tout un peuple, aujourd'hui nous ne percevons peut-être plus dans ses exactes dimensions le rôle immense d'une telle pensée. Sur ces fondations on a bâti pourtant de grands édifices littéraires qui traduisent, de Mihaï Eminescu à Mihaïl Sadoveanu, notre manière spécifique de regarder le monde. Les « doïne» de V.Alecsandri, issues de la sève du peuple toutes palpitantes de révolte sociale, représentent un manifeste littéraire beaucup plus riche en conséquences que — par exemple — « la préface à Cromwell » dans le cadre du romantisme français.

Les contacts avec l'histoire, les exemples de patriotisme du passé devaient servir d'aiguillon à la dignité nationale, longuement offensée. Alecsandri, avec ses poésies « Le Réveil de la Roumanie », « Adieu à la Moldavie », ou « Ronde de l'Ardeal », liées aux événements de 1848, le militant assidu de l'Union, le chantre ailé de l'héroïsme populaire pendant la guerre d'indépendance a été un généreux poète de l'espoir, une présence et un éducateur. Comme créateur de la « Ronde de l'Union », le poète exprime une profonde morale héroïque. En résumé, pour le barde de Mirceşti, le sentiment, la parole et l'action se manifestent en un accord parfait de militant d'un civisme supérieur. Il faut nous répéter. Le temps et notre formation d'hommes d'un autre siècle nous ont habitués à d'autres formes de poésie, mais n'oublions pas qu'à partir du cycle des « Doïne » jusqu'au cycle de « Nos soldats » un style Alecsandri est né. La « Ronde de l'Union » fut la Marseillaise roumaine, définitivement entrée dans l'âme des générations. « Peneş le dindon », le poème sur la guerre d'indépendance de 1877, avec ses vers simples et d'autres pages du cycle des « Légendes » avec leurs évocations touchantes (comme par ex. « Dumbrava Roşie » et « Dan Căpitan de plai ») sont autant de témoignages de patriotisme ardent, qui au même titre que les ballades populaires ont été beaucoup lues et ont constitué un aliment spirituel pour l'idéal de liberté nationale et sociale. A l'héroïsme, l'un des aspects fondamentaux du patriotisme, le barde a conféré une valeur instructive honorée par les faits. Vasile Alecsandri se considère comme un poète engagé, responsable, redevable à son époque et à la postérité. En octobre 1877, en pleine guerre d'indépendance, touché par la bravoure des soldats paysans, il écrivait à Jacques Negruzzi « maintenant je peux aller rejoindre mes amis disparus, il m'a été donné de voir la réalisation de mon rêve, je ne verrai rien de plus beau » . . . Il ne faut pas oublier

pourtant les accents du poète contestataire; contrastant avec la fière « Ode aux soldats roumains » il faut mentionner la poésie « Les héros de Plevna » dans laquelle transparaît l'indignation soulevée par l'ingratitude des officiels envers les réalisateurs de l'indépendance.

Parmi d'autres priorités, le poète des Pastels, pages écrites en pleine maturité (entre 1868 et 1875) détient aussi celle de poète inspiré par la nature. Le chant de la terre natale en tant que paysage forme à lui seul un chapitre littéraire d'envergure. Pour Hugo ou Carducci, la nature était prétexte à rêver ou à philosopher, pour Alecsandri, le sentiment de solidarité avec la terre, l'histoire, les hommes, passe au premier plan. « Concert dans la plaine », « Les bords du Siret », « La plaine de Mircești », pièces classiques, appartiennent au livre d'or de la poésie roumaine; par ailleurs elles ont eu un destin esthétique exemplaire. La musique enchantée des forêts éminesciennes, les pastels de George Coșbuc, l'immense poésie de la nature des chefs-d'œuvre de Mihaïl Sadoveanu, les sites ensoleillés des rives de l'Argeș évoquées par Ion Pillat prouvent les unes et les autres un attachement sans bornes à cette terre natale enchanteresse. Cadre traversé par des échos historiques et spiritualisé par les frémissements de la nostalgie ils ont de nombreux points communs avec ceux de leur prédécesseur Alecsandri. Grâce à celui qui mit tout son amour pour la dépeindre, la « Plaine de Mircești » est passée à l'immortalité, tout comme le célèbre lac alpestre de Lamartine. « Plaine, ô ma plaine, beau paradis de mon pays, belle au soleil, douce dans l'ombre mystérieuse des étoiles, comme les jardins d'Armide tu as un charme ensorcelant et le Siret t'enlace de son bras caressant. »



Le buste de Vasile Alecsandri (Jardin de Cișmigiu, Bucarest)

La littérature roumaine a marqué une continuelle ascension, au cours des 150 ans qui se sont écoulés depuis la naissance du poète. Contemporain de Nicolae Bălcescu, Mihaïl Kogălniceanu, Alecu Russo, Ion Ghica et d'autres qui faisaient partie de l'illustre pléiade des années « 48 », le patriote et militant Vasile Alecsandri fut un des promoteurs de la littérature moderne, une figure aux aspects multiples, une « personnalité complexe » comme l'a défini le critique Garabet Ibrăileanu. Le prosateur et le dramaturge sont des parties composantes de cette personnalité. Documents d'une époque de transformations complexes, ses œuvres ont aplani le chemin à ses successeurs. C'est le destin des valeurs classiques. Animé par la conscience de notre origine latine, le poète fut couronné en 1878 au concours des Félibres (de Montpellier) pour le « Chant de la gent latine ». Ces lauriers portaient sa gloire au-delà de nos frontières. L'exemple donné par V. Alecsandri, son patriotisme, devront toujours être honorés avec la piété et la gratitude dues aux grands précurseurs.

La Forêt de Strunga

Au cœur de la Strunga, là-haut,
Il est des truands à flingots
Qaui vous raflent votr'e boursicot !

Qui sur la lun'e point'ent leur fusil,
Qui font chanter la feuill'e la nuit,
Des gars de filles en folie !

Gare-toi donc, hé, citoyen,
Si tu veux aller ton chemin,
Si tu veux vivre encor un brin !

Dans le sentier enténébré
Ils te guettent, les flibustiers,
Pour te piller, te zigouiller ! . . .

Là, tout auprès, dans le taillis,
Où la chouette pleure, gémit,
Tu vois-t-y pas cett'e lueur, dis?

Huit gars aux épaules carrées
Sont là, leurs manches retroussées,
Avec leurs flingues tout chargés.

Trois embrassent la sainte croix,
Trois forts s'empoignent dur, ma foi,
L'un chant'e, tandis qu'un autre boit:

Ohé ! le richard, l'aristo !
Viens-t'en voir ici, mon salaud,
Que j'te flanqu'e deux ball'es dans la peau !

Ohé ! toi, beau brin de fillette,
Amène-toi, ma mignonnette,
Que j'te rende plus gentillette.

J'ai mon flingue qu'est tout bourré
Et ma massue tout hérissée
Et mon cœur est émoustillé.

Ohé ! toi, hé ! Pied-de-Cigogne,
Qui fais le guet, dis donc qu'on cogne,
Qu'on s'mette enfin à la besogne !

La rouille gagne mon fusil,
Ma massue s'émousse, pardi !
Mon cheval bai piaffe et hennit ! . . . »

Au cœur de la Strunga là-haut,
A quoi diantre sert un flingot,
Sans bagarre, sans boursicot?

1840

Le Réveil de la Roumanie

1848

Ô vous qui restez endormis, vous qui restez immobiles,
N'entendez-vous, en votre sommeil, s'élever jusqu'aux cieux,
Cette voix triomphante du monde en réveil qui jubile
Ainsi qu'une invite fébrile
Vers un avenir glorieux?

Ne sentez-vous votre cœur qui bat très fort et qui tressaille?
Ne sentez-vous en la poitrine élan sacré, roumain,
A cette voix de résurrection, de liberté qui fouaille
Et pénètre jusqu'aux entrailles
Tout ce qui vit, tout être humain?

Voyez ! le monde en ce jour s'éveille de sa léthargie !
A grands pas il s'élance vers le but longtemps désiré.
Ah ! réveillez-vous comme lui, mes frères de Roumanie !
Levez-vous ! Le jour de la vie
Pour tous enfin est arrivé !

La liberté a allumé un soleil qui haut flamboie,
Et maintenant tous les peuples braquent leurs regards sur lui,
Comme un vol d'aigles aux ailes salvatrices qui ondoient
Prenant leur essor avec joie
Vers le soleil qui au ciel luit !

Toi seul, peuple roumain, croupirais dans la nuit éternelle?
Toi seul donc serais indigne de ce temps réformateur?
Toi seul ne prendrais point part à cette ronde fraternelle
A l'avenir qui nous appelle
A cet universel bonheur?

Jusqu'à quand laisser croire au monde, ô enfants de Roumanie,
Que toute soif de liberté s'est éteinte, est morte en vous?
Jusqu'à quand nous ploiera la cruelle, aveugle tyrannie
Et à son char d'ignominie
Nous mettra-t-elle sous le joug?

Jusqu'à quand endurer qu'en notre pays l'étranger règne?
N'avez-vous pas assez souffert, eu de maîtres inhumains?
Aux armes mes braves ! Faites voir à tous comment s'en iront
Au loin par la plaine roumaine
Les fières troupes de Roumains !

. . . . . .

Aux armes, enfants du même sang ! Levons-nous, tous unis !
La liberté ou la mort, maintenant ou jamais. Allons,
Roumains ! le monde entier nous voit . . . pour l'union de la Patrie
Pour sa liberté tant chérie
De notre vie faisons le don !

Heureux celui qui écrase foule aux pieds la tyrannie,
Celui qui voit en son pays renaître la liberté,
Heureux celui qui, sous un soleil radieux, se sacrifie
Vaillamment meurt pour sa Patrie,
Héritant l'immortalité.

Fleurs de muguet

Maintes fleurs brillent sur terre,
Maintes fleurs qui sentent bon !
Mais, muguet, fleur printanière,
Point de fleurs au monde n'ont
Parfum si doux, si doux nom !

Larmes d'anges, frêles fleurs
Sur terre du ciel tombées,
Quand par les astres bercées
Ces âmes immaculées
S'envolant, versent des pleurs.

Fines, blanches, tendrement
Comme ma moult douce aimée !
De vos grappes parfumées,
Blanches perles, le printemps
Se compose des colliers.

Mais soudain, le vent de glace
Vous abat et c'est fini !
Ainsi le sort nous ravit
Las ! tout ce qui nous sourit . . .
La fleur périt, la vie passe !

Le Sergent

Par le sentier montant qui conduit à Vasloui,
Un homme s'en venait, qui tristement se dit :
« Le chemin du retour bien plus long me paraît . . .
Sans ma cuisse estropiée, tudieu ! je volerais ! »
Et le pauvre homme, pâle, au manteau déchiré,
Couvrant une chemise encor plus délabrée,
Allait, traînant la jambe . . . Oh, mais un fier reflet

De gloire radieuse éclairait tous ses traits
Et dans ses yeux profonds, grands, vifs, d'aigle en son aire
Des ombres fulguraient, de héros légendaires.
La savate béante et bonnet défoncé,
Mais son front paraissait de rayons couronné.
Sur sa piètre tunique l'étoil'e de Roumanie
Brillait d'un noble éclat, la croix Saint-Georges aussi.
Le Roumain allait seul sous le soleil. Soudain
Il entend retentir la fanfare et non loin
Venant à sa recontre il aperçoit un corps
D'armée, tout chamarré et tout rutilant d'or:
Trois bataillons de la garde impériale * allaient
D'un pas allègre à Plevna, la prendre, si fait.
En tête, le colonel sur son alezan,
Le front haut, s'attardait à contempler ses gens,
Et son cœur battait fort, son sang était en feu,
En rêvant aux combats qui attendaient ces preux.
Ses regards tout à coup rencontrent le Roumain,
Sous un vieux chêne, à l'ombre, en retrait du chemin ;
Il n'en croit pas ses yeux, ce qu'il voit le fascine:
La croix Saint-Georges, là, brillant sur la poitrine.
Le régiment s'arrête et lors le colonel
Salue le voyageur et d'un air paternel,
S'approche, puis s'enquiert: « Mon brave, d'où tu viens? »
« De là-bas, de Plevna. » « Comment va par là? » « Bien.»
« Mais ces décorations, dis voir, tu les as d'où? »
« Ben, c'est notre Prince et votre Empereur à vous ».
« Mais tu les as pour quoi? » « Sais-je moi? . . Ben, sans doute,
Parce que j'ai pris le drapeau de la redoute . . .
Criblés de balles, on a roulé dans le fossé . . . »
« Mais, dis, quel rang tu as? » « Rang de . . . pioupiou à pied ! »
Le colonel alors tend la main au sergent,
Se retourne, donne un ordre . . . et le régiment
S'aligne, présente les armes et salue
Le Roumain qui, traînant la jambe, au loin s'en fut.

En français par AUREL GEORGE BOEŞTEANU

Mirceşti, décembre 1877

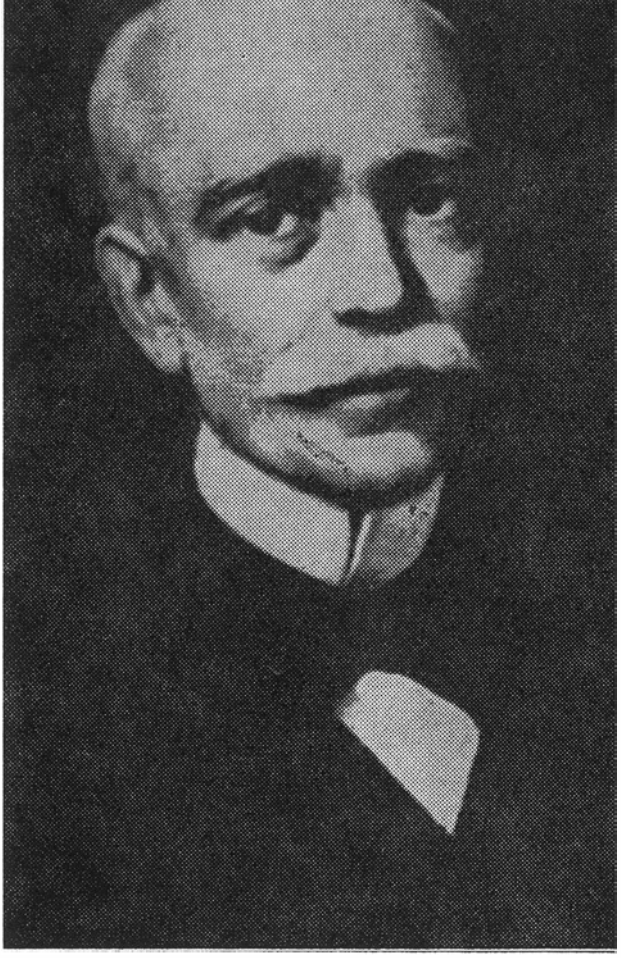
Les Bords du Siret

Le brouillard du matin sur les arbres s'élève
Et flotte, blanc fantôme, entre les verts rameaux.
— Comme un dragon qui tord ses flancs d'or sur la grève,
Le clair Siret serpente, au loin, sous les ormeaux.

---

* de Russie

Vasile Alecsandri (toile du peintre fran
Berthier, datant de 1885)



Dès l'aurore, je vais, parmi les renoncules,
Regarder l'eau, la voir aux tournants se cacher,
Se dresser sur le sable en vagues minuscules
Ou dormir dans un coude en rongeant le rocher.

Un saule blanc se penche au bord du flot limpide;
Voici par une tanche un moucheron happé;
Un grand vol de canards s'abat bruyant, rapide,
Soulevant un nuage aussitôt dissipé.

Et mon esprit charmé suit sous le ciel superbe,
Cette eau qui coule ainsi de toute éternité;
Le bois s'emplit de bruit. Un lézard vert, dans l'herbe,
Me regarde longtemps de son œil hébété.

Paru dans PASTELS, Poésies Roumaines de V. ALECSANDRI, *traduites en vers français par Georges Bengesco, 1902, P. Lacomblez, éditeur à Bruxelles, H. Le Soudier, éditeur à Paris.*

LE FONDATEUR DU THÉÂTRE ROUMAIN

par **VALERIU RÂPEANU**

Pleinement d'accord avec tous ceux qui ont parlé de la « royauté littéraire » de Vasile Alecsandri il ne faut pourtant pas limiter cette notion à la seule poésie, pour la bonne raison qu'Alecsandri a été, à côté de Caragiale, un homme de théâtre complexe. Sa vision ample et unitaire sur le sujet en fit le premier dans l'histoire de la culture roumaine qui ait indiqué avec une étonnante clairvoyance, non seulement les nécessités immédiates mais aussi les perspectives de la dramaturgie et de l'art scénique regardés comme une unité dialectique. C'était un homme de théâtre né, qui a eu des intuitions surprenantes en cette matière. Pour lui, le texte dramatique, l'art scénique et le public n'ont jamais représenté trois entités séparées, mais l'expression d'un même phénomène. Les explications qu'il a données sur son œuvre, la littérature des autres, ses projets de réforme en ce domaine — il fut le directeur du théâtre national de Jassy en 1840 — tiennent compte de ces trois facteurs, donnant à chacun d'eux l'importance qui lui revient. Sa conception du théâtre considérée du point de vue témoignage, mais aussi comme un art possédant ses lois spécifiques, est étonnamment moderne, c'est celle d'un homme qui a parlé du théâtre roumain en toute connaissance de cause et en même temps suivant des règles strictes et rigoureuses.

En effet, Alecsandri considère son théâtre avant tout comme un témoignage, comme un document sur son époque et c'est à partir de cet angle de vue qu'il composa ses premières pièces. L'homme qui aux côtés de Kogălniceanu a eu pleinement conscience de la mission historique de sa génération, celui qui, comme il disait lui-même à la mort de Costache Rolla, a prêté main-forte « pour l'introduction des grandes réformes sociales », celui qui attendait sa fin avec une grande sérénité, non parce qu'il avait accumulé sur son front les lauriers de la gloire littéraire, mais parce qu'il lui fut donné de voir à la fin de sa vie ce à quoi il rêvait depuis son enfance — l'indépendance de la Roumanie conquise par les fils du pays, cet homme avouait avec la franchise qui le caractérisait que ses œuvres dramatiques n'étaient qu'un reflet de son époque. Une époque de troubles, de transformations, en perpétuel mouvement, rompant avec d'anciennes coutumes, faisant totalement peau neuve en ce qui concerne la structure sociale et les mœurs. Mais, comme il disait en parlant des écrits de Costache Negruzzi : « les œuvres créées dans de telles conjonctures sont beaucoup plus méritoires que celles qui naissent au sein d'une société développée ». Quand il a écrit ses premières œuvres dramatiques, Alecsandri ne poursuivait pas uniquement sa propre aspiration à une consécration artistique, il tint compte de tous les facteurs dont nous parlions plus haut, c'est-à-dire que le public devait être préparé à comprendre le théâtre, qu'il n'existait aucune école proprement dite pour préparer au métier d'acteur, qu'il n'y avait pas encore un répertoire national. Si un auteur dramatique était nécessaire dans la littérature roumaine, pour camper un type, construire les situations, inventer un langage scénique, diriger le jeu de l'acteur et, du même coup, rendre le public plus réceptif, cet auteur fut Vasile Alecsandri. Il n'a pas retardé l'évolution de son époque en flattant ses goûts douteux et ne s'est pas évertué à la dépasser de façon spectaculaire, la heurtant. Au contraire, il utilise les éléments susceptibles d'attirer le public dans la salle, comme la danse et la musique, l'éduquant dans l'acception la plus élevée du terme, lui offrant des textes qui étaient plus que de simples vaudevilles et créant des archétypes.

Dans son théâtre, « le gai Alecsandri » ne regarde pas le monde d'un œil serein, même şi ses premières pièces s'achèvent sur un dénouement heureux et tonique, surtout lorsqu'il veut rallier le public aux idées révolutionnaires, démocratiques, déclencher l'enthousiasme. Ses contemporains ont su discerner en lui une conscience lucide, au regard perçant qui a su leur montrer du doigt leurs défauts. Il a su les faire rire des vieilles coutumes aussi bien que des innovations hâtives, de l'esprit conservateur et de la démagogie, du cosmopolitisme et de l'esprit d'imitation vaine, dont il fut le premier à flétrir le ridicule par des situations comiques et des

types truculents. De son propre aveu la « forme dramatique » lui offrait la possibilité de « donner à ces visages une expression plus véridique ». C'est ainsi que prirent naissance les célèbres « Petites chansons comiques », modèle de mordant, exemple d'efficience artistique, réalisés avec des moyens remarquables par leur simplicité et leur portée.

A la base de la conception de Vasile Alecsandri sur le théâtre il y a deux éléments fondamentaux : la valeur de document social et humain et l'audience favorable du public. Lorsqu'il ne pouvait assister à une première ou à une représentation de ses pièces, il s'adressait à ses amis en les priant de lui décrire ce qu'en langage moderne on appellerait « la réaction de la salle ». En 1874, il écrivait à Jacques Negruzzi au sujet de la comédie « Boyards et parvenus » : « . . . je serais curieux de connaître l'impression qu'elle produira sur les gens intelligents, comme étude d'une époque révolue et comme œuvre dramatique. En tant qu'auteur, jamais aveuglé par le mérite de mes œuvres, je désire savoir la vérité vraie, même si elle est dure. Quelle est la nature des critiques émises dans les groupes divers de la société ? » («Junimea», n. de la réd.). Ce qu'il convient, selon moi, de retenir en premier lieu c'est le fait qu'Alecsandri était bien plus intéressé par la portée de ses pièces de théâtre que par son succès personnel. En écrivant son œuvre de témoignage documentaire, Alecsandri ne l'a point placée sous le signe de l'éphémère. Quand sa génération s'éteignit, il suivit avec une grande attention l'effet de ses comédies sur le nouveau public. Il fut assez heureux pour assister à une pareille confrontation près d'un demi-siècle après la première d'une de ses pièces les plus populaires « Chiriţa à Jassy ». Ce qui l'intéressa alors ce fut la réaction du public face au tableau d'une époque révolue : « J'ai été au théâtre — écrivait-il le 24 octobre 1886 — revoir le vieux Millo dans « La Dame Chiriţa à Jassy » et j'avoue avoir été stupéfait de voir le succès de cette pièce qui fut représentée pour la première fois en 1844. . . c'est-à-dire 42 ans plus tôt. Que de souvenirs de jeunesse est venu remuer ce tableau de notre société d'il y a près d'un demi-siècle. . . Le public formé par la nouvelle génération a ri aux éclats, tout comme celui de 1844, et m'apercevant dans ma loge (que Chiriţa nommait « lojniţă ») après avoir rappelé Millo, a commencé à réclamer bruyamment : « l'auteur » ! »

Pour l'histoire du théâtre roumain, pour son évolution et son accomplissement, le fait que celui qui en a posé les fondations ait eu à un tel degré le sens de son devoir, celui de donner un tableau de la société, avec la conscience que la valeur de l'œuvre d'art est consacrée par le public regardé comme une succession des générations — constitue un facteur d'une importance exceptionnelle, qui mit le théâtre roumain sur le chemin d'un réalisme foncier et d'une profonde adhérence aux réalités sociales et nationales.

Marchant avec son temps, il sut en donner une image vraie, il fit de son œuvre une tribune pour dénoncer les vices de la société et appuyer les idées généreuses de 1848 et les partisans de l'union des Principatés et c'est pourquoi il a acquis une place prépondérante dans l'histoire de la culture roumaine. Grâce à lui, non seulement nous avons conservé l'image multiple d'une époque décisive pour la formation de la Roumanie moderne, mais encore, le théâtre et le public roumain ont pris conscience d'eux-mêmes. Le théâtre a cessé d'être un simple divertissement pour devenir un facteur essentiel d'action sur les consciences, un instrument pour affirmer les idées de progrès social et national. Alecsandri, sensible aux idées de son époque, se rallia au courant général qui portait toute sa génération vers l'admiration du passé roumain et fut le fondateur du théâtre historique. De même que lorsqu'il recueillait des poésies populaires, Alecsandri eut la révélation de l'histoire, non comme document, mais comme le dépositaire de vastes sujets d'art : . . . « Je me suis mis incontinent à feuilleter les pages de notre histoire, dans lesquelles j'ai trouvé de merveilleux sujets de drames en vers. » Il aurait voulu écrire une trilogie historique. Il écrivit un chef-d'œuvre « Le prince Despote », ensuite il remonta jusqu'avant le moyen âge, allant aux sources mêmes du peuple roumain, évoquant notre origine latine dans deux autres chefs-d'œuvre « Ovide » et « La fontaine de Blanduzia ». Vasile Alecsandri a laissé une image des plus suggestives de l'histoire de son pays, qu'il a aimé non seulement à travers ses actions mais aussi à travers son œuvre dramatique qui, à l'épreuve du temps, n'a rien perdu de sa valeur ni de son actualité. Les spectateurs d'aujourd'hui, tout comme ceux qui le réclamaient en scène 42 ans après la première de « Chiriţa », s'inclinent avec respect devant lui, en y ajoutant leur gratitude pour avoir orienté le théâtre national vers la seule route qui devait s'avérer fertile et conforme à la structure spirituelle du peuple roumain.

VASILE ALECSANDRI

Contchina *

PROVERBE EN UN ACTE

La scène se passe à Jassy, chez la princesse Emma.

Le théâtre représente un salon élégant où s'ouvrent deux portes, l'une au fond et l'autre sur la gauche; à droite, une cheminée de marbre qui supporte une pendule en bronze doré et des vases en porcelaine de Chine; auprès de l'âtre le fauteuil de la princesse et un guéridon pour jouer aux cartes; sur le guéridon est posée une lampe allumée; de l'autre côté du guéridon il y a un second fauteuil destiné au docteur; un piano se trouve au milieu de la scène et des tableaux sont accrochés au mur.

SCÈNE I

La princesse, Lina (en toilette d'hiver, élégante, châle, bonnet en velours, etc.)

LA PRINCESSE *(elle accompagne Lina, qui se trouve auprès de la cheminée, vers la chambre de gauche)* — Essuie tes larmes, chère Lina . . . tu seras pardonnée par le docteur Léonard . . . sois-en sûre, encore qu'il soit très furieux contre toi. Bientôt il sera là, comme d'habitude, pour faire avec moi sa partie de cartes et nous nous disputerons comme tous les soirs . . . Je tâcherai de l'amadouer . . . mais ce n'est pas chose facile; car ton père est un peu . . . un ours . . . Toi, mon trésor, reste cachée ici dans ma chambre à coucher, tu n'en sortiras qu'à mon signal . . . Quel signal? Ah ! lorsque je jouerai du piano . . . Va, et ne perds pas l'espoir . . . Tu connais le proverbe? Ce que femme veut . . . *(Lina près de la porte à gauche embrasse, avant de sortir, la main de la princesse).*

(Après un moment de silence) Oh ! Jeunesse, printemps de la vie ! . . . Tes fleurs si belles s'appellent folies . . . Folies ! . . . Heureux celui qui les cueille sur son chemin, pour parer son front ! *(se retournant brusquement)* Voilà ! moi aussi je fais des tirades poétiques, comme le docteur Léonard, lorsqu'i parle du passé. Pourvu que personne ne m'ait entendue ! A mon âge languir après . . . les folies? moi, une femme vieille et sage . . . *(soupirant)*. Car je suis vieille . . . Il n'y a pas à dire . . . et avec moi . . . *(souriant)* par nécessité . . . *(elle s'approche de l'âtre)*. Huit heures . . . que peut-il être arrivé à mon docteur pour qu'il soit en retard? . . . Le feu pétille joyeusement dans l'âtre, le guéridon pour la « contchina » est prêt, son fauteuil l'attend les bras ouverts . . . *(soucieuse)*. Mais qu'a-t-il bien pu lui arriver? . . . Dehors il y a du verglas . . . il est peut-être tombé quelque part, pauvre vieux; car il a la manie d'aller à pied, et à 60 ans les jambes flageolent, elles sont un peu . . . rétives; on est facilement culbuté. Je ferais mieux d'envoyer un valet après lui, pour voir s'il n'est pas enterré dans la neige au coin d'une ruelle. Au moment où elle va pour sonner on entend, à la porte du fond, la voix du docteur disant: brrr !

* Jeu de cartes

SCÈNE II

La princesse, le docteur

LA PRINCESSE *(avec joie)* — Oh ! le voilà ! . . . grâce à Dieu il n'a pas été enterré dans la neige.

LE DOCTEUR — Je vous baise la main, princesse *(il lui baise la main)* Brrr ! Comme il fait froid !

LA PRINCESSE — Venez donc, docteur ; j'ai cru que vous vous étiez métamorphosé en glaçon.

LE DOCTEUR *(se frottant les mains devant le feu)* — Brrr ! il fait un froid de canard ! Qui ? . . . moi glaçon ? . . . Ha, ha ! . . . après tout je ne suis pas un freluquet comme ces petits jeunes gens d'aujourd'hui !

LA PRINCESSE — Non, c'est bien vrai . . .

LE DOCTEUR—Les gens de mon temps . . .

LA PRINCESSE — Ils sont habitués au froid pour avoir depuis longtemps atteint l'hiver de la vie . . . est-ce bien cela que vous vouliez dire?

LE DOCTEUR — Non point, excusez-moi, princesse. Je voulais dire que les gens de notre époque, à nous, gardent au cœur, malgré leurs cheveux blancs, le feu de la jeunesse . . . *(avec emphase)* comme les volcans ; le front enneigé, mais un tempérament de lave.

LA PRINCESSE *(riant)* — Ha, ha, ha . . . un volcan qui se chauffe au feu !

LE DOCTEUR — Si, si. Vous avez tort de rire . . . Nous sommes nés à une époque où le soleil était plus jeune et, par conséquent, plus ardent ; aujourd'hui le pauvre soleil est, lui aussi, sujet aux rhumes et à la goutte . . . que sais-je ? . . . aussi garde-t-il pour lui toute sa chaleur . . . C'est pour cela que la nouvelle génération est ratatinée comme un fruit vert . . .

LA PRINCESSE — Mieux vaut être vert que blet !

LE DOCTEUR *(enchaînant)* — Son sang est mêlé de champagne frelaté ; et son pouls ne dépasse jamais 30 battements par minute.

LA PRINCESSE — Vous l'avez ausculté ?

LE DOCTEUR — Ausculté avec toute l'érudition professionnelle dont je me suis gavé pendant 40 ans, quand j'ai découvert les tristes symptômes de la débilité et de la désagrégation . . .

LA PRINCESSE *(assise auprès de la cheminée)* — Je m'aperçois qu'une fois de plus vous allez enfoncer le scalpel dans cette pauvre humanité . . . Voilà ce que c'est que d'être un chirurgien ! . . . Vous n'êtes content que lorsque vous découpez, dépecez et scalpez les pauvres hommes . . . Laissez-les donc tranquilles et venez faire une partie de cartes.

LE DOCTEUR *(s'asseyant dans le second fauteuil)* — Content ! . . . comment peut-on être content quand on voit défiler sous ses yeux le triste panorama d'une génération hâve, ratatinée, voûtée et vieillie avant l'âge?

LA PRINCESSE *(battant les cartes)* — Prenez garde, docteur, de ne pas attraper la jaunisse . . .

LE DOCTEUR — Moi ? . . . Que voulez-vous dire ? . . .

LA PRINCESSE — La société moderne vous semble vieillie parce que vous la voyez à travers vos yeux de 60 ans.

LE DOCTEUR — Soixante moins cinq mois; mais les années n'empêchent pas mes yeux de bien voir . . . sans lunettes, je découvre tous les jours une tapée de nigauds, d'insanités, de toqués, de misères.

LA PRINCESSE — Et tutti quanti . . . *(elle lui donne les cartes à couper)* Coupez !

LE DOCTEUR *(coupant)* — Partout, une ambition sans frein pour des mobiles inexistants . . . partout des myrmidons qui se croient des géants, des crapauds qui s'enflent afin de se faire passer pour des bœufs ; le vice en fleur et ses fruits exposés au soleil ; l'anarchie dans les idées, dans les mœurs, et jusque dans la langue.

LA PRINCESSE *(coupant les cartes)* — Attention à ne pas vous tromper comme d'habitude *(elle joue)*.

LE DOCTEUR — Moi . . . je ne me trompe jamais . . . Toute la journée on n'entend que des déclarations de principe sur la liberté, l'égalité, la fraternité, etc., etc., etc. . . On a l'impression d'entendre les marchands à la foire d'empoigne : « tout doux, tout doux, ne me bousculez pas, il y en aura pour tout le monde » ! Mais personne ne les bouscule !

LA PRINCESSE — Ha, ha, ha . . . Vous me faites rire.

LE DOCTEUR — C'est possible, mais savez-vous le sens qu'on donne au mot liberté aujourd'hui? , . . C'est la licence de fouler les règles du savoir-vivre, et les lois, de prendre le mors aux dents et de donner des ruades sur les choses respectables et respectées.

LA PRINCESSE *(avec intention)* — Et la liberté de critiquer le présent à l'avantage du passé . . . Mais c'est cette liberté qui a entraîné l'égalité de tous devant la critique . . . Voilà la petite « contchina» . . . je la prends *(elle joue)*.

LE DOCTEUR — «Contchina »? . . . je veux dire l'égalité? . . . hem ! un truc inventé pour mettre toute l'humanité dans le même moule ; pour réduire au dénominateur commun le talent et la nullité, les natures magnifiques et généreuses et les natures abjectes, la beauté et la laideur, le courage et l'infamie, les patriotes et les charlatans ! . . .

LA PRINCESSE — En ce qui nous concerne, docteur, nous sommes dépités de ne pas trouver un truc, comme vous dites, pour rajeunir *(jouant)*. Voilà la grande « contchina » . . . Qui va la prendre?

LE DOCTEUR — Moi . . . *(jetant une carte sur la table)* Voilà. . . grand bien vous fasse. . . je l'ai prise ! C'est moi qui vais gagner ce soir . .

LA PRINCESSE — Comment? . . . vous voulez prendre le dix de carreau avec un neuf de trèfle? . . . C'est du joli !

LE DOCTEUR — Pardon . . . c'était le neuf de trèfle? . . . Je ne m'en étais pas aperçu . . .

LA PRINCESSE *(riant)* — Vous ne vous en êtes pas aperçu? Avec vos yeux de 60 ans moins cinq mois, si pénétrants?

LE DOCTEUR — Une bévue . . . On peut bien se tromper au jour d'aujourd'hui.

LA PRINCESSE — Vous voyez, docteur? . . . si on peut se tromper à un jeu aussi simple que la « contchina », que dire de nos jugements sur le monde et le progrès de l'humanité?

LE DOCTEUR — Le progrès . . . hem ! un autre truc !

LA PRINCESSE — Encore?

LE DOCTEUR — Encore ! . . . En quoi consiste le progrès d'aujourd'hui? Un vernis décevant qui vous éblouit ; une civilisation bâclée sans racines dans le pays ; une parodie grotesque de tout ce qui se passe ailleurs . . . Nos paysans qui sont simples, sages, paisibles, qui portent avec fierté les laptis, la bure, le bonnet à poils, de leurs aïeux, nous voulons les chausser de souliers étroits, les vêtir d'un habit de cérémonie qui les gêne aux entournures, planter sur leur tête un chapeau melon qui les rend ridicules . . . en faire des mannequins cosmopolites sous prétexte de progrès.

LA PRINCESSE *(riant)* — Oh ! ! ! Vous êtes bien rétrogade !

LE DOCTEUR — De mon temps ils disaient : — Bien le bonjour, frère Vasile. — Je vous remercie, frère Grigori. — Aujourd'hui ils prétendent au titre de citoyens ! . . . Jadis ils se souhaitaient prospérité et bonne santé ; aujourd'hui père Vasile prie père Grigori de bien vouloir recevoir l'assurance de sa haute considération et de son estime, avec quoi il a l'honneur de soussigner son dévoué serviteur ! . . .

LE PRINCESSE — Ha, ha, ha !

LA DOCTEUR — Avouez, princesse, que si nos parents revenaient, les pauvres ! ils tomberaient raides à nouveau . . . d'un coup de sang.

LA PRINCESSE — Qui sait?

LE DOCTEUR *(s'enflammant)* — Moi, je sais . . . Le progrès, je t'en fiche ! c'est de l'anarchie ! Le premier musard venu, quand il ne sait plus quoi inventer, se proclame homme d'Etat et se prétend appelé à régénérer le monde; et les badauds, au lieu de s'occuper de leurs affaires, s'inquiètent de savoir si l'horizon politique est clair ou nuageux ; chacun se croit grammairien, veut réformer la langue roumaine, éclaboussant ce trésor national, religieusement conservé par nos ancêtres. L'un ajoute une petite queue, « ciune », l'autre ajoute « ţiune », le troisième ajoute « ţione », etc., de sorte que la pauvre nation roumaine ne sait plus si elle est : « năciune », « naţiune » ou « naţione » ! . . . Bientôt il viendra un quatrième réformateur qui dira « năcială », pour le simple motif qu'il existe les mots : «cotleală», «răceală», « ameţeală», etc . . . Jusqu'au mot «amor» dont on vient de changer le sexe en le baptisant «amoare» ! . . . C'est pour cette raison, probablement, que les amours d'aujourd'hui sont hermaphrodites. De même pour le mot «onor», ce sentiment noble et viril, à qui on a changé le sens en l'appelant «onoare» ! . . . si bien que n'importe qui pourrait croire que les Roumains

sont dépourvus d'honneur, et qu'ils n'aspirent qu'à acquérir « onoare » ! . . . Aussi, il y a pas mal de lécheurs qui rampent à quatre pattes pour arriver au faîte de cette « onoare » . . . Voilà le progrès . . . une aberration, l'égarement, l'anarchie, le délire !

LA PRINCESSE — Savez-vous, docteur, à quoi vous ressemblez à vous trémousser comme un quelconque orateur à la tribune? . . . A un hérisson de 60 ans, qui, en se retournant cul par-desus tête, enfoncerait ses piquants dans toutes les pauvres tentatives de nos semblables.

LE DOCTEUR *(protestant)* — Moi ? . . . je vous en prie . . .

LA PRINCESSE — Taisez-vous, vous avez assez péroré ; c'est à moi maintenant de monter à la tribune . . . Vous êtes un lettré, docteur, et vous ne voulez pas comprendre que l'humanité va, bon gré mal gré, vers un but connu par la Providence seule. Vous êtes intelligent et vous êtes de parti-pris. L'époque que vous critiquez avec âpreté a les défauts de toutes les époques passées et futures ; les hommes d'aujourd'hui ont leurs ridicules et leurs folies, comme nous autrefois ; car l'humanité sera toujours la même, jusqu'à la fin des fins ; un mélange de bien et de mal, de grandeur et de bassesse, d'esprit et de bêtise . . . mais, efforçons-nous d'être équitables, encore que tout cela ne soit pas dans nos vues ; cherchez à comprendre que cette nouvelle génération est mue par une généreuse impatience, inconnue à notre époque, qu'elle est dirigée par une force invisible, qui la pousse vers un avenir grandiose, et que cette force c'est tout juste le génie du développement, en d'autres mots, le progrès ! . . . Oui, docteur ; l'égalité dont vous vous moquez ; le progrès qui fleurit dans les cœurs et qui produit le fruit appelé la noble dignité de l'homme, par quoi les peuples deviennent forts et respectés . . . Les Roumains d'aujourd'hui n'ont peut-être pas su choisir la bonne route ; au lieu de prendre le sentier battu peut-être ont-ils dévié et sont-ils tombés dans l'ornière . . . mais il faut leur pardonner cet écart, car ils ne sont encore que des enfants pétulants, enclins à l'enthousiasme. Leur cœur est plus grand que leur jugeote et c'est pourquoi ils s'égarent parfois, et tombent dans l'erreur, parfois cela tourne mal . . . d'accord ; mais sachez, docteur, que les Roumains ne reculent jamais ; au contraire, ils vont toujours de l'avant, poussés par une voix séduisante et mystérieuse qui chuchote : « Courage, mes enfants, courage ! . . . l'avenir est à vous, continuez ! » . . . Ai-je raison ? . . . répondez si vous en avez le courage . . .

LE DOCTEUR — Hem, hem ! . . . ouais . . . c'est pour cette raison que les enfants ne respectent plus leurs parents, et que même les filles désertent la maison paternelle . . .

LA PRINCESSE *(à part)* — Voilà le hic ! *(à haute voix)* Ne soyez pas trop dur pour ces pauvres enfants, cher docteur; car, si grand que soit le progrès réalisé dans les lois humaines, il ne pourra jamais abolir les lois sacrées de la Nature. Tant que la terre sera habitée par des hommes, il existera toujours ce sentiment chaud et profond qui attache les parents aux enfants.

LE DOCTEUR *(amer)* — Les parents oui, mais les enfants, non !

LA PRINCESSE — Vous êtes injuste.

LE DOCTEUR — Injuste ? . . . Vous trouvez que je suis injuste alors que vous savez fort bien comment Lina s'est comportée à mon égard, et l'ingratitude avec laquelle elle a répondu à mon affection ?

LA PRINCESSE — Lina n'a jamais cessé de vous aimer et de vous respecter, comme le meilleur des pères.

LE DOCTEUR — Vous voulez rire ?! Regimbant contre ma volonté, elle a quitté la maison paternelle pour s'acoquiner avec le premier venu, en me laissant tout seul . . . tout seul . . . au seuil de la vieillesse, affligé, inconsolable . . . tout seul . . . *(il pleure)*.

LA PRINCESSE *(avec douceur)* — Elle a fait une faute, je l'admets, mon cher ami; mais lorsque le cœur s'éveille et qu'il commence à battre dans le sein d'une jouvencelle; quand l'amour l'éblouit . . . rien au monde ne peut ôter de ses yeux le voile doré à travers lequel elle aperçoit les promesses du Paradis . . . Pensez donc que Lina a 20 ans, qu'elle est à l'âge critique où l'âme aspire à s'envoler dans le monde des rêves enchanteurs . . . Vous êtes médecin, vous devez vous montrer indulgent pour les faiblesses de la nature féminine; vous êtes père, vous devez compatir aux erreurs de la jeunesse . . . N'avons-nous pas été ainsi, à l'âge de Lina ? . . . N'avons-nous pas péché, nous

aussi? . . . Qui parmi nous peut-il se vanter d'avoir toujours été un saint?

LE DOCTEUR — Saint tout à fait, je ne dis pas; mais de mon temps. . .

LA PRINCESSE — De notre temps on n'était pas plus honnête . . . Et puis, enfin, le garçon que Lina vient d'épouser en secret est un homme honorable et digne de son amour et de votre estime.

LE DOCTEUR *(avec irritation)* — Je le sais bien ! Mais est-il possible d'élever et de voir grandir pendant vingt ans une jouvencelle pareille à une fleur délicate; de regarder pendant vingt ans un trésor inviolable pour que, sans rime ni raison, elle vous soit enlevée par le premier godelureau venu, les mèches au vent et la moustache retroussée? Les lois punissent le malheureux qui, poussé par la faim, vole un pain et pardonne à ceux qui enlèvent les pucelles ! . . . Est-ce juste?

LA PRINCESSE *(souriant)* — Si ce n'était pas juste vous ne seriez pas aujourd'hui le père de Lina . . .

LE DOCTEUR — Pardon?

LA PRINCESSE — Pour que vous ayez ce bonheur il a fallu d'abord que vous vous comportiez, vous aussi, comme un mirliflore, la moustache retroussée, etc., que vous alliez ravir la mère de Lina du giron paternel . . . Par conséquent : pardonnez-nous nos péchés comme nous pardonnons . . .

LE DOCTEUR — Ce n'est pas pareil, princesse ! . . . Ma femme et moi nous nous aimions avant le mariage, car de mon temps, l'amour existait encore . . . il n'en reste que la caricature.

LA PRINCESSE — En tout cas, on s'y tromperait.

LE DOCTEUR — Nullement, je vous demande pardon.

LA PRINCESSE — A votre place, je pardonnerais à Lina car elle est au désespoir de vous avoir fait de la peine. Ouvrez-lui les bras pour échapper à la triste perspective de la solitude . . . Pensez au doux bonheur d'être aimé, dorloté, choyé par un tendron comme elle; d'avoir avec qui causer, avec qui lire les journaux. Pensez au café au lait du matin qu'elle vous apporte bien chaud, bien sucré, avec des petits pains frais, comme vous les aimez . . . car depuis sa fugue je ne crois pas que vous ayez bu un bon café . . .

LE DOCTEUR *(pitoyable)* — Oh non . . . personne ne sait faire le café comme elle.

LA PRINCESSE — Vous voyez? . . . et quand vous serez malade?

LE DOCTEUR — Malade?

LA PRINCESSE — Mais oui, malade . . . les médecins ne sont pas exempts de maladie . . . qui va vous soigner? Qui va vous veiller? . . . Vous savez bien comme les nuits sont longues quand on est souffrant . . . Qui?

LE DOCTEUR *(vite)* — Lina ! . . .

LA PRINCESSE — Toujours Lina . . . et puis . . . qui sait ! Peut-être va-t-elle vous élever au rang de grand-père. Imaginez-vous entouré d'une ribambelle d'adorables petits tyrans.

LE DOCTEUR *(charmé)* — Oui . . . une ribambelle . . . une douzaine . . .

LA PRINCESSE — Qui vont gambader et sauter sur vos genoux en tiraillant vos cheveux blancs . . .

LE DOCTEUR *(approuvant)* — Ha, ha . . .

LA PRINCESSE — Et vous appeler de leurs petites voix d'anges : grand-papa . . . pépé . . .

LE DOCTEUR *(transporté)* — Grand-papa, pépé ! Ah ! princesse, pourquoi n'ai-je pas eu ce bonheur sans qu'elle ait à s'enfuir de la maison paternelle?

LA PRINCESSE *(riant)* — C'est bien de votre faute, nigaud !

LE DOCTEUR — Comme j'aurais aimé qu'elle vous ressemble ! . . . Pourquoi n'a-t-elle pas été comme vous, un modèle de vertu, d'esprit, de . . .

LA PRINCESSE — Comme moi? . . . Eh bien ! . . . Mon petit docteur, ne me portez pas aux nues, car je pourrais tomber de haut . . .

LE DOCTEUR — Je ne me fais pas de soucis à ce sujet . . . Je vous connais, moi . . .

LA PRINCESSE — Oui?

LE DOCTEUR — Oui.

LA PRINCESSE — Vous vous imaginez donc que je suis venue au monde pareille à une statue . . . de marbre?

LE DOCTEUR *(convaincu)* — De marbre blanc, sans tache.

LA PRINCESSE — Et sans sève brûlante, sans cœur qui palpite, sans fantaisie exaltée? . . . Oh ! médecin ignare ! . . . Contre toute raison, vous me voudriez différente des autres, vous ne seriez disposé à pardon-

ner ses fautes à Lina qu'à condition de découvrir quelques taches dans ce marbre immaculé? . . . Sachez donc que moi aussi j'ai mon sac plein de péchés, un tout petit sac, mais bien rond et dodu . . .

(Le docteur branle la tête avec scepticisme)

LA PRINCESSE — Vous doutez? Thomas le mécréant ! Voulez-vous que j'ouvre mon sac?

LE DOCTEUR — Ouvrez-le *(à part)* Je suis curieux d'apprendre quel est le genre de péchés dont va se vanter la princesse !

LA PRINCESSE — Ecoutez donc . . . Je vais vous faire une confession des plus délicates, pour vous persuader qu'il n'est pas raisonnable de condamner la jeunesse, lorsqu'on n'est plus d'âge à faire des folies . . . Vous savez que je me suis mariée très jeune, j'avais 18 ans seulement et j'étais assez joliette . . .

LE DOCTEUR — Joliette? . . . Pour les poètes d'alors, vous étiez Aphrodite . . .

LA PRINCESSE — A peine sortie d'un pensionnat de Vienne, où j'avais été élevée, mes parents trouvèrent bon de me marier, contre mon gré, au prince Mihaïl, un homme beaucoup plus âgé que moi, maigre, maladif, d'un caractère dur et soupçonneux . . . bref, un homme insupportable; car en ce temps-là, en cet âge d'or dont vous me rabattez les oreilles, les jeunes filles étaient les victimes de la tyrannie paternelle; on les mariait non pas tant pour assurer leur bonheur que pour le contentement des parents . . . Après huit mois d'une vie triste et malheureuse, le prince s'alita; les médecins déclarèrent qu'il avait les poumons pris et lui conseillèrent d'aller dans un pays au climat plus doux, en Italie ou en Sicile . . . Nous partîmes donc à Naples où le prince trépassa après deux mois de souffrance . . . Connaissez-vous Naples, docteur?

LE DOCTEUR — Mais comment donc . . . Du temps où je faisais mes études à Pise, j'allais chaque année, à l'époque du carnaval, passer quelques jours là-bas . . . Je m'étais énamouré comme un lazarone de la baie de Naples, et je passais tout mon temps en mer, baigné par les rayons du soleil, rêvant et chantant à la clarté des étoiles . . . j'avais alors une voix de ténor, assez agréable . . . Ah, princesse, quel enchantement je ressentais par ces nuits claires et poétiques, où ma barque glissait tout le long des rives fleuries, à Castellamare ! . . . Je me souviens surtout d'une nuit, d'une sérénade, d'une aventure romantique, qui a laissé des traces ineffaçables dans mon cœur. . . Imaginez-vous. . . mais pardon, je vous ai interrompue . . . continuez, s'il vous plaît.

LA PRINCESSE — C'est justement à Castellamare que j'avais choisi de m'établir, après la mort de mon mari, dans une villa entourée d'orangers et de lauriers, comme un nid parmi les fleurs et sise juste sur le rivage . . . De ma fenêtre, on découvrait le merveilleux panorama de Naples, les îles Ischia et Capri, pareilles à deux navires fantastiques, et le poétique tableau de la baie de Naples dont les eaux limpides reflètent la clarté azurée du ciel italien. Je passai cinq mois dans la contemplation; des nuits entières je me tenais accoudée à la fenêtre du salon ou bien je descendais au jardin, sous le charme d'un sortilège enivrant ! Le parfum des fleurs, la brise nocturne rafraîchissante, la douce clarté des étoiles, les chants lointains des pêcheurs italiens, tout cela créait une harmonie, une atmosphère euchanteresse qui faisait la joie de mon cœur . . . Souvent dans cet état d'exaltation j'oubliais le monde, j'avais l'impression de pénétrer dans une vie nouvelle, inconnue, une vie céleste ! . . . J'étais pénétrée d'une sorte de vénération, d'une douce folie qui m'enlevait tous mes moyens . . . Bref, j'avais 19 ans, mon ami ! . . . mon cœur était assoiffé d'amour . . . *(elle reste pensive un moment).*

LE DOCTEUR — Le cœur s'éveille ! . . . *(pendant la scène qui suit, il donne des signes de stupeur).*

LA PRINCESSE — Une nuit je descendis au jardin et m'approchai du rivage . . . Une brise tiède chargée de parfums soufflait du côté de la Sicile . . . Les étoiles scintillaient comme des diamants . . . J'éprouvais une sorte de vague à l'âme, j'étais troublée . . . En sanglotant je me laissai choir dans l'herbe ! . . . Pourquoi pleurais-je? . . . je n'en savais rien ! Soudain, de loin, une voix douce et pénétrante, qui chantait une barcarolle vénitienne, parvint jusqu'à moi . . . Cette voix paraissait répondre à mon tourment,

à ma secrète nostalgie . . . Elle s'approcha doucement en diffusant sur les vagues ses notes harmonieuses. Je me sentais attirée vers elle comme vers un aimant.

Enfin . . . une barque s'arrêta auprès de moi et dans cette barque se trouvait un jeune homme, inconnu de moi, qui me dit: « La mer est douce, la nuit est belle; viens te promener avec moi, signora » . . .

LE DOCTEUR *(tremblant)* — Et? ... et? . . .

LA PRINCESSE *(souriant)* — Et . . . le croirez-vous, docteur? . . . je partis avec ce jeune inconnu, en mer, oubliant le monde, et m'oubliant aussi ! . . . et, jusqu'à l'aube je fus bercée par les flots comme en un beau rêve . . . un rêve de jeunesse et de poésie, sorti d'une imagination de 20 ans . . . Eh bien ! docteur, que dites-vous maintenant de cette statue en marbre blanc . . . sans tache?

LE DOCTEUR *(sous l'impression d'un souvenir)* — Et depuis? . . .

LA PRINCESSE — Et depuis je n'ai jamais revu ce beau chanteur . . . Le lendemain je partais pour la Moldavie.

LE DOCTEUR — Oh ! Mon Dieu . . . mon Dieu !

LA PRINCESSE — Mais qu'avez-vous? . . . pourquoi ce trouble?

LE DOCTEUR — La barcarolle . . . la barcarolle, . . . vous vous la rappelez?

LA PRINCESSE — Vous voyez bien . . .

LA DOCTEUR — Chantez-la moi, je vous prie, chantez-la . . .

LA PRINCESSE — Vous désirez la connaître? . . . Soit . . . écoutez *(elle va au piano, tournant le dos au docteur)*:

(un air de barcarolle)

Qui dans une gondole, par une nuit claire
Lorsque la lune sortant des flots
Répand sa lumière pleine de mystère
Sur les palais, sur les canaux,
Qui a vogué
Et n'a pas aimé?

(La figure du docteur s'éclaire comme sous les rayons d'un souvenir lointain et enchanteur).

LA PRINCESSE

Qui dans une gondole, solitaire fuyant,
Lorsque les flots s'agitent au gré du vent,
Et du Lido sur ses ailes volent
Murmures voilés, douces barcarolles,
Qui a vogué
Et n'a pas aimé?

Pendant que la princesse chante la deuxième strophe, la porte de gauche s'ouvre et Lina paraît; elle se retire au fond sans être aperçue par le docteur).

SCÈNE III

La princesse, le docteur, Lina (au fond)

LA PRINCESSE *(se retourant vers le docteur)* — J'ai oublié la fin... la troisième strophe...

LE DOCTEUR *(en extase)* — La fin? *(il chante accompagné au piano par la princesse).*

Qui dans une gondole, sur l'onde glissant
De la lagune aux eaux écumeuses
N'a pas senti son cœur s'enflammant
Et puis renaître à une vie merveilleuse
Qui a vogué
Et n'a pas aimé?

LA PRINCESSE *(au comble de la surprise)* — Vous connaissez donc ma barcarolle?. . .

LE DOCTEUR *(bafouillant)* — C'était moi... moi... j'étais... à Castellamare... avec la barque... la nuit.... en mer... c'était moi...

LA PRINCESSE *(troublée)* — Vous?. . . *(à part)* Lui !

LE DOCTEUR *(comme dans un délire)* — C'était moi... C'était ça l'ineffaçable souvenir de mon cœur !. . . *(il ouvre les bras)* Oh, adorable vision du passé ! Viens une fois encore entre mes bras !. . .

LA PRINCESSE *(apercevant Lina, à part)* — Ah ! Lina ! *(elle pousse Lina dans les bras du docteur)* Voilà une réalité beaucoup plus adorable... serrez-la sur votre cœur. *(Lina tombe à genoux devant le docteur).*

LE DOCTEUR *(se réveillant)* — Lina ! Lina ! *(il l'embrasse avec fougue).*

LA PRINCESSE *(prenant le docteur par la main)* — A notre âge, cher Léonard, quand on ouvre les bras, il vaut mieux embrasser nos enfants.

LE DOCTEUR *(essuyant ses yeux et baisant la main de la princesse)* — Vous avez raison... et vous êtes un ange, princesse !

LA PRINCESSE *(souriant)* — N'est-ce pas que j'ai gagné la « contchina »? *(A part, regardant avec désolation le docteur)* Et dire qu'il a été jeune, beau et poétique !... Ah ! Le monde, le monde !. . .

Rideau

En français par CEZARINA MANOIL

LES PERMANENCES D'UNE THÉORIE LITTÉRAIRE

par ALEXANDRU DIMA

L'ensemble de l'œuvre que nous devons à cette grande personnalité de la culture roumaine que fut Garabet Ibrăïleanu s'intègre parmi les trois branches connues de ce que nous appelons « science littéraire », terme que le « scientisme » de la fin du siècle dernier aurait certainement approuvé: nous nous rapportons notamment à la critique, à l'histoire et à la théorie littéraires qu'il a cultivées, à différents degrés et avec des accents particuliers, le long de plus de quatre décennies d'activité. Il faut y ajouter le roman *Adèle* et les *Maximes*. Parmi tout cela, le profil de critique littéraire s'est imposé comme le plus expressif, représentant indiscutablement la qualité maîtresse d'Ibrăïleanu. Le chercheur était, en effet, préoccupé par les phénomènes concrets de la littérature, par des œuvres précises et individuelles, par des problèmes étroitement greffés sur les aspects vivants et particuliers de la création. Le critique — âme de la prestigieuse revue littéraire « **Viața Românească** » — ne se bornait pas à la description et à l'explication complexe de l'œuvre littéraire, mais — dans de nombreux cas — comme par exemple chez Mihaïl Sadoveanu, Gala Galaction et surtout chez Calistrat Hogaș, par un consentement tacite des écrivains, il pénétrait aussi dans leur processus intime d'élaboration artistique, les soutenant et les dirigeant de ses suggestions et de ses conseils, acceptés le plus souvent avec compréhension. Le critique est devenu ainsi également un guide, moins pour imprimer une nouvelle direction littéraire, comme chez Titu Maïorescu ou Constantin Dobrogeanu-Gherea, que pour cristalliser finalement les phénomènes littéraires. Il possédait donc le savoir et l'art de la critique, ce qui laisse supposer — bien entendu — une solide connaissance de la nature de ces disciplines et de leurs rapports mutuels. Le critique a ainsi dû coordonner ses recherches spécifiques avec les investigations de l'historien et du théoricien littéraire, comme il en est, d'ailleurs, de tous ceux qui pratiquent réellement et en profondeur l'art de la description et de l'appréciation du phénomène littéraire individuel. L'historien littéraire, qui s'est affirmé du haut de la chaire ou, par exemple, dans *l'Esprit critique dans la culture roumaine*, ouvrage extrêmement moderne d'histoire des idées, ne pouvait donc pas non plus éluder la critique parallèle, les associations ou les références à l'époque et aux écrivains précédents s'imposant d'elle-mêmes, par les impératifs intérieurs de la recherche. De même, dans les deux domaines, en histoire comme en critique, s'est affirmée implicitement la contribution fondamentale de la théorie. Ibrăïleanu en a même tenté une systématisation dans un « Cours d'Esthétique littéraire », tenu à l'Université de Jassy.

Le présent article se propose de reconstituer synthétiquement les opinions théoriques du critique, soit qu'elles fussent exprimées clairement, soit qu'elles aient été incluses dans ses considérations sur différentes idées et phénomènes littéraires. L'évolution de l'œuvre d'Ibrăïleanu se divise, comme d'ordinaire, en trois phases, qui semblent parfaitement distinctes: l'étape socialiste, jusque vers 1900, celle du courant dit « populiste » qui préconisait le développement prioritaire de la paysannerie, jusqu'à la première guerre mondiale, enfin la dernière, allant jusque vers 1930, donc jusqu'à la veille de sa mort. Les frontières séparant ces phases sont assez clairement marquées, si l'on prend pour point de repère les revues au sommaire desquelles figure le nom du critique: « Eveni-

mentul literar » pour la première période ; « Viaţa Românească » (première série) pour la seconde ; « Viaţa Românească » (seconde série) pour la dernière. On ne saurait contester la délimitation des époques, mais ce qu'il faut souligner c'est l'interdépendance des phases, la prolongation de l'une à l'intérieur de l'autre, leur parfaite solidarité dans le contenu de l'ensemble. Ni scissions, ni écarts spectaculaires entre les étapes, mais au contraire — continuités, passages graduels, même si les apparences suggèrent des appréciations différentes. Ibrăileanu n'a jamais renoncé, en réalité, aux éléments socialistes de sa formation de jeunesse et notamment à sa filiation à la conception de C. Dobrogeanu-Gherea, qu'il a toujours explicitement soutenue. Les axes de sa pensée esthétique ne se sont pas brisés aux frontières séparant les étapes; on peut les suivre aussi au-delà de celles-ci, même si parfois — à l'instar de ces ruisseaux qui coulent un certain temps sous terre, pour revenir ensuite à la surface — ils disparaissent pour quelque temps. Il s'agit d'idées fondamentales, comme par exemple: rapprocher l'art de la science, militer avec persévérance en faveur du réalisme dans la création littéraire, refléter les antagonismes de classe en littérature, préconiser une littérature à tendance, affirmer la base nationale et populaire de l'œuvre littéraire, faire preuve de considération pour le spécifique esthétique du phénomène littéraire. Attachées organiquement l'une à l'autre, ces idées jaillissent toujours dans l'œuvre d'Ibrăileanu, quelle que soit sa phase. Gherea non plus n'en manquait pas et, par conséquent, le recteur spirituel de « Viaţa Românească » pouvait dire en 1906: « Je ne prétends qu'une chose: être l'un de ses disciples », ce qui certes ne doit pas être pris au pied de la lettre.

Le rapprochement de l'art et de la science provient de son « scientisme », forgé dans l'ambiance de l'évolution du positivisme, produite à la fin du siècle dernier, et du progrès des sciences naturelles, que le critique considérait — dans une certaine mesure — comme un modèle pour les « sciences littéraires ». Ibrăileanu proclamait alors que « l'observation » et même » l'expérimentation » et, en général, le déterminisme étaient les méthodes fondamentales de la recherche littéraire. Pour définir la discipline, il allait jusqu'à employer, dans *l'Esprit critique* (1909) une terminologie médicale: « faire de la critique littéraire, c'est faire l'anatomie, la physiologie et l'étiologie de l'œuvre », le critique se situant ainsi sur la ligne du naturalisme ou du tainisme du XIXe siècle, qui allait de Sainte-Beuve à Brunetière et Jean-Marie Guyau. G. Ibrăileanu ne s'en est cependant pas tenu à la lettre de cette conception ; son esprit s'est toujours avéré plus souple et moins rigide qu'il ne le semblait parfois ; la faculté d'adaptation et d'accommodement ne lui faisait pas défaut, la tendance vers le concret et la précision scientifique ne l'a jamais quitté. Même quand il se prêtait à une analyse strictement esthétique de certaines œuvres et de certains écrivains, comme par exemple Mihaï Eminescu et sa versification, George Coşbuc ou Mihaïl Sadoveanu, il le faisait méticuleusement, méthodiquement, systématiquement, pour en arriver finalement à se rapporter à de typiques « considérations techniques ». Dans ses études littéraires de la dernière phase de son activité, comprise dans la seconde série de la «Viaţa Românească», ses préoccupations pour la précision n'étaient jamais absentes, sa méthode inductive restant toujours opérante, en dépit de la large utilisation de l'intuition esthétique. C'est ainsi que, dans ses « Notes », le vers eminescien, où la recherche est proche de l'investigation atomisante, il décompose l'œuvre à l'instar d'un mécanisme d'horlogerie, avec ses minuscules rouages, ayant l'impression de découvrir des « lois » jusque dans les aspects les plus infimes. Les analyses du critique concernant Proust, par exemple, dévoilent — à leur tour — le sens de la fine « observation » psychologique, parfois même la tendance vers l'expérimentation et autres analogies scientistes.

Le rapprochement entre l'art et la science s'est trouvé ensuite à la base de sa confiance dans le réalisme — aspect artistique de sa gnoséologie matérialiste. Le débat théorique des rapports entre l'art et la réalité, chapitre essentiel de l'esthétique littéraire d'Ibrăileanu, confirme abondamment l'origine et l'essor du réalisme dont nous parlons. Rejetant la théorie des personnages de Hennequin, selon laquelle les écrivains posséderaient non seulement la capacité d'influencer, et même de forger le milieu, mais aussi le don contraire — celui du milieu modelant les créateurs selon sa propre structure, Ibrăileanu en arrive à une conception darwinienne, amendée par les contributions de la psychologie, discipline qu'il cultive avec persévérance. C'est ainsi qu'il adopte finalement la solution de la *sélection* des valeurs, semblable à la sélection naturelle, concernant la diffusion, le succès ou l'échec des œuvres d'art par rapport à la société respective.

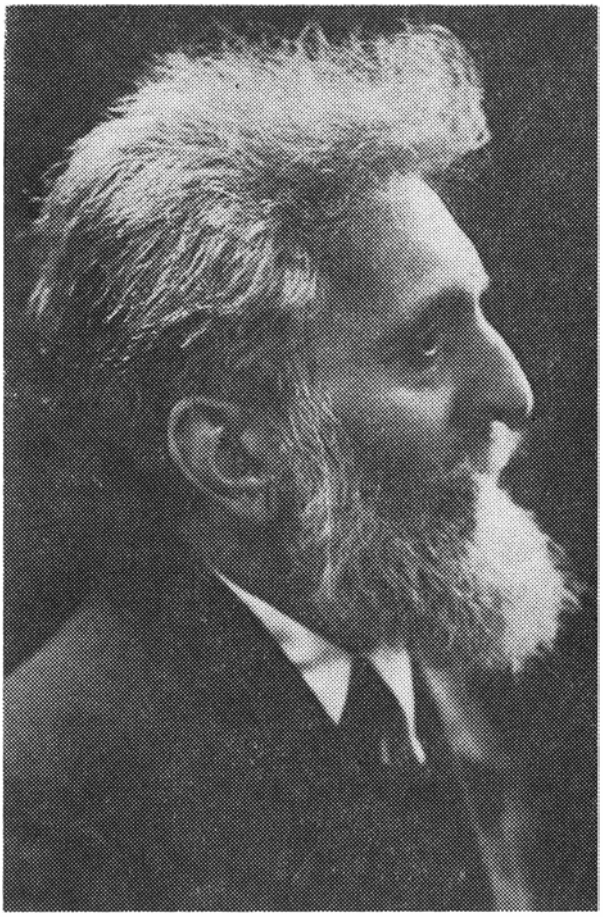
Le réalisme d'Ibrăileanu s'applique surtout à ce qu'il nommait « création » par rapport à l'« analyse », sans pourtant rendre absolue cette dichotomie, comme on l'a cru parfois. L'ancien réalisme du XIXe siècle, typique pour Balzac et Stendhal, poursuivi presque jusqu'à la fin du siècle, aux côtés du massif réalisme classique russe, représenté par Léon Tolstoï, à l'égard duquel il a témoigné une admiration toute particulière, lui ont servi — entre autres — de modèles, nécessaires à l'édification de la notion de « création » dont nous parlions et qui suppose une littérature mettant en valeur « le comportement des personnages » et « la totalité de leurs représentations concrètes ». Il est clair qu'Ibrăileanu, sans rejeter, par principe, l'analyse, qu'il avait pratiquée lui-même dans son roman *Adèle*, préfère cependant créer, forger, camper des personnages vivants et actifs, dans lesquels la vie est perceptible dans toutes ses fibres, tels qu'ils apparaissent — son exemple favori — dans les titanesques romans de Tolstoï. C'est pourquoi le critique s'est constamment penché sur les problèmes de la standardisation, comme propre à la création réaliste. De ses études, notamment de celles ayant trait à Ion Luca Caragiale, peut être extraite toute une typologie littéraire. En effet, Ibrăileanu s'en prend, en premier lieu, à l'essence de la classification typologique, en généralisant

et en différenciant ses principaux styles, leurs relations, leurs attributs qui les éclairent mutuellement pour devenir plus précis, la caractérisation ressortant du langage employé par les personnages, enfin, la similitude même des noms propres. Le critique arrive à toutes ces généralisations à l'aide d'analyses expressives et suggestives qu'il applique surtout à l'œuvre de I. L. Caragiale, le grand dramaturge et prosateur, créateur de types de la littérature roumaine classique.

La conception d'Ibrăileanu touchant au réalisme, conséquence de sa formation intellectuelle sous l'influence du matérialisme historique, fait ressortir une autre facette importante de l'œuvre littéraire: les antagonismes de classe. Le critique les a analysés et soulignés, non seulement durant l'époque socialiste, mais aussi plus tard, pendant la période populiste, et même durant celle consécutive à la première guerre mondiale. L'un de ses ouvrages fondamentaux — *l'Esprit critique dans la culture roumaine* — est, en bonne partie, édifié sur la dynamique et la dialectique sociale des conflits entre anciennes et nouvelles positions, telles qu'elles se reflètent — de façon caractéristique — dans les œuvres des écrivains du siècle dernier. Il met en évidence, tout particulièrement, leurs rapports avec le mouvement de 1848 et ses échos. Ses conceptions réalistes poussent le critique à reconnaître l'existence dans la société de ces déviations intérieures entre les facteurs antagonistes.

Il est intéressant de remarquer que l'axe réalisé n'est pas moins présent dans le cadre du populisme d'Ibrăileanu. Comme on le sait, en dépit de toutes les confusions de ce courant idéologique-littéraire, en dépit de l'opposition existant entre le réformisme populiste et la conception révolutionnaire quant à la société promue par le matérialisme historique, le populisme présente toutefois aussi d'évidents côtés positifs qu'on ne peut ignorer: la critique de la société composée de bourgeois et de grands propriétaires fonciers, celle de l'idéalisme dit « junimiste » (junimisme = mouvement littéraire et politique en Roumanie à la fin du XIXe siècle) et, du point de vue littéraire, son réalisme, par rapport à l'idyllisme romantique du « Sămănătorism » (courant littéraire, né en 1901, puisant son inspiration dans la vie des paysans). Ce dernier courant a assuré, au fond, la continuité de certaines traditions démocratiques et réalistes des lettres roumaines, à l'encontre aussi bien du cosmopolitisme que du nationalisme de caractère rural. La contribution populiste dans le domaine des lettres consiste justement dans ce réalisme, soutenu par G. Ibrăileanu avec des arguments politiques et littéraires. Les écrivains populistes — un Jean Bart, un Spiridon Popescu ou un I. I. Mironescu — bien que figurant dans une plus modeste échelle de valeurs, se sont distingués, à leur tour, par les tendances réalistes de leur art. De même, la description des misères paysannes en général, la sympathie typique du populisme pour la paysannerie et notamment l'accentuation de la critique sociale — autant d'aspects caractéristiques d'une conception réaliste concernant la littérature que le critique défendait.

En procédant systématiquement, nous ne saurions manquer de rattacher la célèbre théorie du



spécifique national, soutenue par Ibrăileanu, à son optique réaliste. D'ailleurs, reconnaître, dans la ligne des traditions dix-huit-cent-quarante-huitardes de la revue « Dacia literară », « la note spécifique du génie de chaque peuple », ainsi que le critique l'écrit, estimant que « la littérature est la dépositaire de l'âme roumaine », est une conséquence naturelle de sa conception réaliste en matière d'histoire de la culture et d'art littéraire. S'efforçant de cristalliser les éléments du spécifique national, Ibrăileanu est arrivé à faire la distinction entre un facteur subjectif et un autre, objectif, le premier représentant la conception des écrivains à l'égard du monde, le second — « les réalités nationales », reflétées en littérature. Sans réussir à préciser les composantes concrètes du spécifique national, le critique a cependant résolument banni les acceptions erronées de ce dernier, le racisme (dans le sens anthropologique d'un critique tel que H. Sanielevici), l'exaltation nationaliste (telle que la préconisait le courant « sămănătorist »), ainsi que — tout naturellement — le cosmopolitisme, niveleur des cultures et des littératures, et, enfin, « l'esthétisme », conséquence du cosmopolitisme, méprisant le spécifique national.

Mais ce qui constitue chez Ibrăileanu un aspect spécial de la conception réaliste et de la philosophie de la culture roumaine, c'est ce que l'on a nommé le « régionalisme » du critique, qu'il théorise surtout dans *l'Esprit critique*. Toutefois, si nous pensons à la direction générale que la « Viaţa Românească » a fermement instaurée — la publication, avec le même enthousiasme, d'œuvres appartenant à des écrivains de toutes les contrées du pays, l'objection tombe, parce qu'au fond le périodique de Jassy n'était qu'une nouvelle « Dacia » ou une autre «România literară », dans des conditions historiques évoluées.

Mais une autre idée, celle de l'engagement, venait aussi s'incorporer dans le réalisme d'Ibrăileanu. Cette idée dérive directement du réalisme, car la littérature, reflétant la réalité, consigne implicitement aussi ses différentes factures envisagées à travers l'angle de la conception du monde professée par l'écrivain. « L'œuvre comprend — dit Ibrăileanu — une philosophie de la vie », ajoutant « et aussi une critique à son égard », ce qui est précisément l'engagement. C'est la vieille conception du critique remontant à sa période socialiste, qu'il répète à l'époque de la « Viaţa Românească »: « Tout art est tendancieux ». Ibrăileanu adopte ici aussi l'opinion de C. Dobrogeanu-Gherea quand il fait la distinction entre « thèse et tendance », optant pour cette dernière. Le critique a ajouté la nécessité et la structure organique de l'engagement — à la lumière des opinions connues de Marx — ainsi que, ensuite, l'orientation de la tendance vers les problèmes de l'actualité. Suit, enfin, l'intégration à l'orientation de la « moralité » et le rejet de toutes les formes enclines à diminuer l'art jusqu'à une gratuité coupable, comme, par exemple, l'esthétisme, auquel il prêtait un sens néronien (« la beauté de l'incendie de Rome », écrivait-il) ou bien la pornographie, considérée — à juste raison — comme un phénomène antisocial, etc. Il faut, cependant, remarquer que, plus tard, surtout au cours de la troisième étape, l'engagement commence à diminuer et le critique adopte une attitude plus neutre, inclinant notamment vers les problèmes de vision esthétique et du métier artistique, propres aux écrivains.

La perspective artistique a amené ensuite le critique à reprendre son ancienne idée dix-huit-cent-quarante-huitarde, concernant *la base populaire de la littérature*: la nécessité impérieuse de la théorie du spécifique national ne peut être soutenue que par une littérature issue du peuple et écrite *à l'intention* de celui-ci. C'est là encore l'une des conceptions constantes d'Ibrăileanu, que l'on perçoit chez lui dès ses débuts et tout au long de son existence et de son œuvre.

Evidemment, parmi les préoccupations permanentes du critique, il convient de souligner celles concernant le *spécifique artistique* du phénomène littéraire. A commencer par l'article « Emprunt de la forme », paru dans la revue « Evenimentul literar » (1894) et jusqu'à « Eminescu — Notes sur les vers » (1936), Ibrăileanu n'a jamais abandonné l'analyse esthétique fondamentale, la poussant même jusqu'à des « considérations techniques» de spécialité. Il s'est rapporté, à différentes occasions, à la composition de l'œuvre, aux dimensions et aux formes stables de la poésie, à la structure du vers, aux problèmes du style, à la correspondance et à la synthèse des différents aspects du phénomène littéraire. Ainsi que nous l'avons déjà dit, ses recherches étaient minutieuses, avec des dissociations allant jusqu'à l'extrême limite, le critique ne manquant pas de rétablir l'unité de l'œuvre et d'affirmer — au fond — la primauté de celle-ci sur les parties, s'intégrant ainsi dans la ligne idéale des précurseurs du structuralisme contemporain.

En reconstituant ici, dans ses grandes lignes, l'ensemble de la théorie littéraire d'Ibrăileanu, ses constantes le long de toutes les périodes de son œuvre de critique et d'historien littéraire, nous constatons leur évidente viabilité générale, expression directe de solides connaissances et recherches analytiques concernant la structure typique de l'art littéraire. Ceci est dû aux aptitudes de critique d'Ibrăileanu, qui commençait toujours par des investigations inductives du phénomène littéraire, par sa description et son exégèse exacte, avant d'aborder des généralisations théoriques, que les études actuelles d'esthétique littéraire sont venues confirmer en grande partie.

FLORIN CALAFETEANU: Lecture

SPIRU CHINTILĂ: Constructions

la vie des livres

ANA BLANDIANA: LE TROISIÈME SACREMENT

A commencer par le volume intitulé *le Talon vulnérable*, la poésie d'Ana Blandiana était réduite à un dénominateur commun: la vocation moraliste. Ce qui favorisait un tel régime critique était aussi bien l'appartenance de son auteur à une tradition de poésie à substratum éthique, qu'une propension réelle à la réflexion. C'est sa démarche poétique féminine, d'un genre à part, qui ignore, par exemple, la simple confidence ou la sensualité métaphorique, mais non pas la note pathétique, qui lui a valu cet attribut commode mais rien moins que significatif. Evidemment, Ana Blandiana est imbue de toute l'importance que comporte la mission du poète, sa condition exceptionnelle, mais ce qu'elle communique, en premier lieu, par ses vers, ce n'est pas le drame de l'option, le contraste entre des aspirations antagonistes, mais le commentaire délié, l'allusion transparente, l'allégorie légendaire, les inflexions intellectuelles. Ses gestes lyriques fondamentaux prennent leur source dans la méditation ; ils sont revêtus d'un réseau diaphane, plastiquement sensible.

Sa poésie, au-delà des affectations, des interrogations, des inquiétudes, je dirais même au-delà de tout ce qui se prolonge dans des dilemmes éthiques, se meut dans un espace intime, s'exprime comme à travers une draperie, derrière laquelle se cachent les véritables sentiments lyriques. Ana Blandiana s'est forgé un « masque », parfaitement adapté, et, ce qui est le plus intéressant, c'est de voir comment l'exubérance de la poétesse, le monde profond des sentiments se dissimulent sous des châtoiements blancs de pureté, différée et repoussée, remontant par-ci, par-là à la surface dans le découpage solitaire des lignes, dans une tentative de vol brisé. Le drame de la poétesse — car un tel drame souterrain existe — c'est qu'elle se réprime, qu'elle essaie de passer pour une autre, plus énergique, plus insensible, qu'elle veut avoir l'air de ne pas vivre jusqu'au bout sa solitude, sa propre souffrance. Dans *le Troisième sacrement*, volume ayant reçu en 1970 le Prix de Poésie de l'Union des Ecrivains de Roumanie, perce tout d'abord le sentiment de la sagesse imposée, le regret de s'être détournée de sa vraie nature, détournement survenu au niveau de l'univers tout entier, qui ne reconnaît plus sa progéniture parmi ses hypostases. « Il y a beau temps que j'ai cessé d'être solidaire de moi-même / Des arbres / Et de la source qui me faisait signe / Lorsqu'elle était empoisonnée / D'attendre encore, quand les oiseaux s'essayent à voler / aux alentours, / Car je risquerais de les tuer ? / Lorsque les serpents se blottissent dans la terre, / Les vers dans les pommes, / Et que l'herbe tout autour n'ose plus / Abriter les feuilles tombées ? / Quand, épouvanté, l'univers contemple en moi / Une sagesse qu'il ne m'avait pas donnée ? » Un frisson glacé commence à parcourir les vers de la poétesse, oppressant la respiration, les couvrant d'une légère buée. Son propre être arrive maintenant à emprunter les contours et la profondeur de perspective d'une ville étrangère, ravagée de crépuscules et d'après-midi pluvieux. L'expression qui lui convient le mieux est toujours miniaturale, avec de délicates réunions d'arbres pleureurs, d'oiseaux et de fruits; comme dans cette chanson: « Garde-moi, automne, l'herbe, garde-moi / Les fruits et laisse les ours / échapper à l'engourdissement, les cigognes à l'exil / l'heure lumineuse. / Garde-moi, automne, le jour, ne pleure plus des larmes de fumée dans le soleil. / Laisse l'obscurité m'envelopper. / Je m'assombris de toute façon. / »

La nouveauté de ce volume consiste dans les confidences plus appuyées, plus précises, développées, dans un paysage qui retrouve sa sève originaire, le bruissement soyeux des feuilles et de l'herbe, les odeurs intimes, la diffusion dans le flux vital: tombent dans la neige « les os séraphiques des bouleaux », l'herbe pousse « haute et libre », la matinée est « enfantine et amollie », le tout acquiert une touche spiritualisée, une impression de régression vers les sentiments primaires.

EMIL BRUMARU: VERS

Parmi les poètes débutants de l'année 1970, Emil Brumaru a été l'objet des plus vifs éloges de la critique. Pourquoi? La réponse est facile: après Ion Pillat, B. Fundoïanu, Ilarie Voronca, il écrit des vers délectables, avec des suavités et de voluptueuses langueurs raffinées. En un mot, des vers où la sensualité de la vie quotidienne demeure la principale source d'inspiration. Dans des vers pleins de musicalité, Emil Brumaru évoque la cuisine aux heures de midi, avec des victuailles à profusion, le grenier aux vieilleries où les choses se sont assoupies dans la poussière, l'armoire aux mystérieux recoins ténébreux, objets, légumes, fruits, etc. Ses vers sont en même temps sentimentaux et ironiques, doux, affectueux et burlesques. Avec humour, grâce, galanterie et un certain épicurisme, l'auteur y fait l'inventaire des éléments palpables, sans oublier que le point supérieur d'une telle poésie reflète, dans les limites étriquées du paysage, le sublime. L'orange, par exemple, concentre dans sa chair tout l'univers suave et parfumé: « Si tu prends une orange / et que tu la dénudes / Pour en voir la chair / Au-dessus de laquelle pleurent des anges / Ayant des fraises à la place des yeux / Et des ailes faites de feuilles de peuplier, / Il arrive que tu oublies tout... ». Un autre moyen d'unir le prosaïque de la matière au mirifique c'est d'invoquer l'angélique. Des groupes d'anges jailliront dans le coins les plus inattendus du paradis ménager. Partout, les strophes sont trempées dans des effluves de parfum; les images s'inscrivent dans une confusion savamment mise en scène, dans un rituel mimant la solennité sur le fond des choses les plus banales. La poésie sort de la rêverie envahie par le charme des objets, mais aussi de la lecture. Le poète peut être imaginé dans des attitudes de douce rêverie, goûtant les mots comme des fruits, savourant les images avec une tendre joie: des cuisines arrivent les arômes des repas plantureux, dans les resserres s'endorment les provisions aux odeurs alléchantes, les chats ronronnent, satisfaits, les livres sont merveilleux, le sommeil et la langueur expriment des plaisirs pétrifiés. De diverses façons, les vers sont précisément l'expression d'une volupté purifiée: « Des vierges s'empêtraient dans des cils, / Les matous se frottaient à des dames-jeannes / Et nous avions tous tellement la flemme... / Des femmes ronronnaient dans leur lit, tels des angoras / Et tout doucement notre âme fut inondée / D'eaux profondes au sombre éclat. » Les vers d'Emil Brumaru sont faciles à lire, avec un enchantement égal à celui avec lequel ils ont été écrits. De là l'explication de leur accueil favorable et immédiat, confirmé aussi par le Prix des débutants décerné par l'Union des Ecrivains.

DAN CRISTEA

VLADIMIR CIOCOV: FIDÈLE À SOI-MÊME

Né en 1920, dans la commune de Saravole (dans le Banat), Vladimir Ciocov, poète serbe de Roumanie, écrit depuis 1936, alors qu'il était encore au lycée, mais ses premières poésies furent publiées par le journal « Pravda » de Timişoara et la revue « Kulturni uputnik » après le 23 août 1944, quand, avec la révolution socialiste, naquirent les conditions nécessaires pour l'essor de la littérature dans les langues des nations cohabitantes.

Après son début dans les librairies avec un volume de *Poésies* (1953), Vladimir Ciocov, devenu entre temps rédacteur en chef de la première revue littéraire serbo-croate paraissant en Roumanie, « Novi Zivot », fit successivement paraître: *Vers choisis* (1956), *Demain c'est fête* (1957), *Joies* (1960), *Sous le ciel serein* (1962), *Vers* (1964 — traduit en roumain), *Des feuilles qu'emporte le vent* (1966), *Pérégrinations lyriques* (1968).

Le recueil *Fidèle à soi-même* (Ukorak sa samin sobom), imprimé par les Editions « Kriterion », à l'occasion du cinquantième anniversaire de l'auteur, en fait une anthologie de l'œuvre de celui-ci, renferme des poésies inédites de sa jeunesse, d'autres déjà parues entre 1953 et 1968 et se termine sur une suite de poésies nouvelles.

L'œuvre poétique tout entière de Vladimir Cociov est caractérisée par le sentiment érotique et la sensibilité à l'égard du paysage, par l'enthousiasme patriotique et civique, par une confiance en les valeurs humanistes, parfois juvénile, parfois modérée, sobre, voire grave. Dans la dernière phase, on peut également remarquer dans sa poésie une propension à la méditation sur le destin de l'homme contemporain, à l'examen critique, teintée d'un certain élément dramatique, des problèmes particuliers à notre époque. Remarquable à ce point de vue es

e fait que, dans un langage simple, de confession rarement enveloppée de symboles — et même alors assez transparents — l'auteur essaie de formuler des réponses, d'esquisser de nouvelles certitudes possibles mais fondées sur une compréhension nuancée, souple, à la mesure de la complexité de l'âme humaine.

FELIX MILORÀD

ALFRED KITTNER: **FLASCHENPOST**

S'il fallait caractériser en quelques mots lapidaires la poésie d'Alfred Kittner, on pourrait dire qu'elle représente la correspondance lyrique des célèbres dessins à la plume de Kubin, où les forces maléfiques envahissent la vie de l'homme pour la détruire. Quelques images kubiniennes nous viennent plus particulièrement à l'esprit à parcourir le volume *Flaschenpost:* en premier lieu, la terrifiante représentation de *la Guerre*, puis l'image du toboggan sur lequel un homme, glissant de quelque point dans l'espace vers le néant, est éclairé un instant à peine pendant le vol démentiel de la vie et, enfin, les panneaux indicateurs, délabrés, moisis, pourris qui, tel un doigt du destin, lui indiquent le chemin de sa perte.

Le lecteur est donc, dès l'abord, averti du thème et le titre même est un cri poussé dans la solitude, une dernière espérance placée dans une expérience-limite: lorsque l'équipage d'un navire — et il s'agit ici du navire le plus précieux, à savoir la Vie, avec une majuscule — se rend compte que tout est perdu, il lance à l'humanité un dernier message contenu dans une bouteille. Le sentimentalisme disparaît, cédant la place à la dignité courageuse avec laquelle les membres de l'équipage ont accepté le moment suprême. Poète et survivant d'un tel état d'âme, Alfred Kittner ne s'en est pas tenu là: il a consigné les moments de désespoir, d'amertume et d'espoir qu'il a vécus au cours des années de déportation, pendant la guerre. Car c'est de cela qu'il s'agit dans la plupart de ses poésies.

Néanmoins il est impossible de comprendre la poésie de Kittner sans faire un parallèle avec cet autre troubadour du *Weltschmerz* que fut Georg Trakl et, en général avec l'expressionnisme de facture autrichienne, sa prédisposition pour les paysages sombres, chaotiques, sans localisation géographique, mais profondément ancrés dans l'âme. Telle une note dominante, ce sont les allusions au sentiment de la décomposition qui surprennent dans toute l'œuvre poétique de Kittner. Les nuits d'hiver, les tempêtes, les fleurs pâlissantes, les troncs d'arbres délabrés, les mains suppliantes ou à jamais immobilisées et le retour obsédant des ténèbres pleines d'horreur, de couleurs sombres et froides, le goût amer et fade — autant de métaphores d'une réalité où le poète erre « perdu et abandonné ». Comme dans toute bonne poésie expressionniste, la ville est toujours tentaculaire, les rues manquent de vie, le son du violon ne s'accorde pas avec les rayons du soleil mais avec le froid d'une chambre sans chauffage en hiver, les chemins ne conduisent nulle part si ce n'est peut-être à la solitude ou bien, parfois, dans des « océans d'ombre », après avoir été parcourus à pas « hésitants, incertains ».

Le chant est presque toujours l'expression non pas de la joie, mais de la douleur; c'est un gémissement et non point le tintement d'une clochette. C'est pourquoi sans doute l'amour apparaît si rarement et de façon si fugitive dans la poésie de Kittner, et le cas échéant, loin d'être un baume c'est une occasion de s'attrister, « rêve et conte » éparpillés par la « tempête glaciale ».

Dans une « auto-interprétation » de sa poésie, Kittner se réclame de la parenté spirituelle, entre autres, de Jean Paul, Kubin et Franz Kafka, dont la célèbre parabole du charbon l'a obsédé longtemps et dont il a ensuite vécu le sens concret pendant des années, plus longues qu'une éternité en enfer.

A la vérité, on peut percevoir l'influence de Jean Paul et de Kubin dans la poésie de Kittner, moins celle de Kafka. L'univers claustré, concentrationnaire en tant qu'intuition, peut être compris sans l'aide de Kafka. Témoin l'œuvre des poètes et des prosateurs de l'hybride empire habsbourgeois. Certains de ces écrivains qui, en dépit de leur expatriation, tel un Zweig ou, plus près de nous, un Célan, ne sont pas parvenus à se débarrasser de l'état d'âme où on les a si profondément plongés et ont fini par mettre fin à leurs jours.

Cependant, le cas de Kittner est différent, ainsi qu'on a pu le constater dans ses œuvres d'après-guerre. Echappant à l'univers fermé, il a rencontré une nouvelle réalité, tonique, enthousiaste, vivifiante à laquelle il aspirait et dans laquelle il s'est intégré. C'est là, dans l'idée de l'espoir triomphant, qu'il faut chercher la source de l'optimisme de ses vers, car les crépuscules et les nuits, aussi longs fussent-ils, sont toujours suivis par l'aurore.

Dans une caractérisation plastique et humaine, Veronica Porumbacu dit que les poèmes de Kittner « sont les baumes musicaux d'un cœur dont les plaies se cicatrisent ». Nous souscrivons sans hésiter à cette opinion.

L. VOÎTA

LITTÉRATURE ET JOURNALISME
ZAHARIA STANCU — GEORGE MACOVESCU—GEORGE IVAŞCU

Zaharia Stancu, le créateur bien connu de Darie, un des personnages du roman *les Nu-pieds*, fut, avant la guerre, l'un des journalistes roumains les plus marquants; à partir de 1934 surtout il acquit

la réputation d'une plume alerte et inégalable dans les colonnes des quotidiens où il traitait des problèmes les plus divers. Les volumes: *le Sel est doux* et *Nuques de taureaux*, publiés il y a 15 ans, contiennent une partie de ces articles, d'un style très spécial. L'esprit démocratique, l'ardeur militante, le pathétique protestataire, le patriotisme, confèrent à son activité journalistique le caractère d'une littérature révolutionnaire. Dans l'esprit de révolte sincère et permanent contre le monde bourgeois et tous les produits qui lui sont spécifiques (fascisme, guerre, crise économique et crise morale) qui transparaît dans ces articles, on peut déceler la conviction que la révolution socialiste est inévitable. Le journaliste des barricades d'antan a fait don de lui-même à la nouvelle société socialiste, avec la même fougue et le même dynamisme qu'autrefois. Le volume *Pour les hommes de cette terre* (1971) contient une sélection rigoureuse de son activité journalistique entre 1961 et 1971. Il existe dans les pages de ce livre un sens de l'actualité si vif qu'il revêt le pouvoir suggestif du journal que le lecteur ouvre chaque matin. L'auteur a voulu y inclure des articles écrits en avril 71, donc au moment de la parution du livre, pour marquer la continuité dans les sentiments du journaliste, la pulsation quotidienne, le caractère d'actualité du livre. Ce qu'il réalise, au-delà de cette connexion avec l'époque, le mois, la semaine même, c'est un diagramme minutieux de notre temps dans ses événements significatifs, à l'endroit desquels l'écrivain militant doublé du journaliste, a senti le besoin de prendre position, comme un représentant de la communauté dont il fait partie, en énonçant les réalités et les préoccupations de notre société socialiste à son point de départ. Le style de Zaharia Stancu est caractérisé par le sens du drame, de l'élément pathétique. Autrefois c'était un protestataire qui s'épanchait dans les quotidiens. Aujourd'hui son dialogue avec le public s'est multiplié et nuancé; les réalités matérielles et spirituelles étant différentes, les objectifs politico-sociaux ont changé, cela impose une attitude différente, — pas de contestation, mais affirmation et soutien, plus de barricade, mais une tribune pour entraîner les masses en vue de la construction. Le vaste panorama de la société contemporaine est composé par comparaison avec la société décrite dans des romans comme *les Nus-pieds* ou *le Vent et la pluie*, *la Forêt folle*, et *le Jeu avec la mort*. Le journal n'est plus comme par le passé l'unique tribune. Le volume inclut des exposés faits à la radio, des interviews données à la télévision, des textes et des rapports présentés aux réunions des écrivains et des discours tenus dans les réunions politiques, à la Grande Assemblée Nationale, etc. L'auteur ne les reproduit que dans la mesure où le grand public en a eu connaissance, en faisant, le cas échéant, un résumé, où la substance du document — où il incorpore des éléments de littérature, de journalisme actif, de discours ou de rhétorique — est réduite à l'indication de l'attitude. Dans le volume *Pour les hommes de cette terre* nous apprenons à connaître le développement d'une conscience d'écrivain contemporain qui s'épanouit pleinement dans la vie sociale actuelle de la Roumanie. Dans ce cadre les opinions de l'écrivain Zaharia Stancu, ou du journaliste, du citoyen se reflètent sur la toile de fond de l'époque. Elles nous apprennent les réalités de l'époque, où se manifeste l'écrivain d'aujourd'hui en général. Ceci pour l'idéologie du livre. En ce qui concerne les composantes littéraires, il faut souligner le retour permanent du journaliste, du tribun, à ses principes littéraires. On prend souvent Zaharia Stancu pour un journaliste. Son journalisme est par essence celui d'un écrivain; la sensibilité de l'évocation, la description des hommes, des lieux et des réalités appartiennent à la littérature. Ceci ressort expressément du volume, soit en de courts essais, représentant une rubrique de journal, soit en des essais concentrés, soit encore dans cette propension aux mémoires, d'où tire sa sève toute la prose actuelle de l'ecrivain. Le volume *Pour les hommes de cette terre* s'achève de manière significative par un long chapitre des «Confessions de Darie» qui fera sans doute partie d'un prochain roman.

Le volume de George Macovescu *les Ages du temps* représente une synthèse de l'activité journalistique de l'auteur, le plus ancien des articles reproduits dans le volume datant de 1934 et le dernier de quelques mois à peine. *Les Ages du temps* inscrits dans les pages du livre sont donc ceux d'une période agitée qui commence l'année du procès des grévistes de Grivița et se prolonge jusqu'à nos jours, en passant par la période de la dictature fasciste et suivant par grandes étapes l'évolution socialiste du pays. La documentation porte surtout sur les deux dernières années. L'étendue des préoccupations et des procédés journalistiques, que l'on retrouve dans les articles choisis, délimite les coordonnées d'un profil. George Macovescu a écrit autrefois sur le danger du fascisme et sur la guerre, il s'occupe maintenant surtout de présenter l'image de la Roumanie socialiste et les facteurs déterminants de son évolution. La partie comprenant les articles antérieurs à la Libération s'étend sur une période de six ans (1934 — 1940). Les premiers articles procèdent du journalisme quotidien, militant, partant du fait concret, des drames où le peuple est le principal protagoniste, de ses besoins et de sa lutte, évoluant vers le croquis de type «arghezien» et qui ressemblent souvent à des poèmes en prose. Dans ce contexte général, l'esprit du narrateur, les questions qu'il se pose sur le sort des paysans, des travailleurs, des intellectuels, sur la solution de la crise matérielle et morale déclenchée par les fascistes et par l'approche de la guerre, le caractère spécifique des données et des informations recueillies, une certaine technique du langage à double-sens, indispensable à l'époque pour traiter certains sujets graves nous révèle aujourd'hui en bien des points le journaliste communiste George Macovescu; par ailleurs, des mentions concrètes, ou qui à présent sont aisément traduisibles, ne laissaient aucun doute sur l'identité politique de l'auteur. L'un des articles est intitulé: «Le communisme dans les lycées», un autre traite de la période où se manifestaient dans la littérature «la dignité et le talent de la trinité Arghezi-Cocea-Galaction» (Il s'agit du temps de la revue socialiste «Facla» — 1910); des formules comme: «la solidarité totale» des travailleurs,

exigence suprême aux environs de 1937, l'idée mentionnée dans une interview sur l'organisation « de toutes les forces des travailleurs, manuels ou intellectuels, sous le seul drapeau de la lutte professionnelle » et le fait que cette interview est prise à un travailleur des chemins de fer qui n'est autre que le héros communiste Ilie Pintilie, nous en disent assez aujourd'hui sur le caractère de cette première partie du volume. La seconde partie, qui relève du temps présent, est composée d'articles nettement politiques, reconstituant une éloquente monographie des préoccupations contemporaines, issues de la participation directe à la construction, et de très intéressants mémoires où viennent s'insérer le document journalistique, le tableau des mœurs, l'essai, la méditation, la confession lyrique, etc. C'est là que ressortent, dans des pages d'une haute tenue littéraire, les ressources et les qualités de conteur de l'auteur. Il nous donne ainsi un ample panorama sur le monde d'aujourd'hui et d'hier, souvent axé sur des moments importants de sa vie, reliés à sa carrière militante dans les rangs des communistes. De différentes façons le livre nous présente l'image suggestive d'un journaliste engagé dans le mouvement progressiste de la société.

Sous le titre de *Journal de Jassy*, évoquant le caractère quotidien des articles de journal et non pas la littérature effective, George Ivaşcu a rassemblé ses travaux de la période 1935 — 1940, parus dans les journaux et les revues progressistes de Jassy (« Manifest », « Iaşi », « Gazeta literară », etc.). Malgré cela l'article de revue a dans certaines limites un caractère spécifique qui le rapproche du journal proprement dit, et ceci ressort pleinement du volume de George Ivaşcu: c'est le thermomètre qui donne la température du jour, d'une société. Dans la préface — le seul chapitre de mémoires du volume — George Ivaşcu raconte les avatars de sa jeunesse, partagée entre l'activité universitaire et le journalisme de 20 à 25 ans. Il nous dit l'émotion ressentie à l'occasion de la publication de son premier article, son sentiment de la responsabilité du journaliste, du jeune intellectuel, etc., le chemin parcouru par un intellectuel en gestation, d'abord étudiant, puis assistant universitaire côtoyant d'éminents professeurs comme G. Ibrăileanu, Iorgu Iordan ou G. Călinescu, démocrates prestigieux, tandis que se déroulait dans l'ombre la lutte des communistes. Le rapprochement se fait d'abord spontanément, puis de façon consciente et enfin il est organisé. Les articles du volume reflètent eux-mêmes cette trajectoire, pleine d'intérêt aussi bien pour l'évolution du climat spirituel de l'époque où s'imprimaient les caractéristiques de l'idéologie communiste, que pour sa valeur de document exact sur des réalités en transformation. Evidemment, le volume est centré sur le problème de la lutte contre le fascisme chez nous et en Europe, contre la guerre déclenchée par le fascisme en Abyssinie, en Espagne, en Extrême Orient, puis en Europe centrale et dans le monde entier. L'insistance qu'il met à revenir sur ces problèmes d'un intérêt aigu à l'époque, les subtilités auxquelles il a recours pour aborder le sujet de la création d'un front unique antifasciste, la foi en les forces de paix, la justesse des solutions préconisées, tout cela, joint à la fermeté des opinions, indique pour le lecteur d'aujourd'hui l'authenticité des assertions faites par l'auteur dans sa préface autobiographique. Le livre est complété par de nombreuses références au mouvement culturel, aux problèmes socio-économiques roumains, aux formations politiques, aux personnalités de l'époque (C. Dobrogeanu-Gherea, Al. Sahia, etc.). Le *Journal de Jassy* définit le profil spécifique du journalisme progressiste à la veille de la seconde guerre mondiale, et construit à l'aide de bribes disparates un tableau éloquent de la conscience d'une époque.

MIHAĬ GAFIŢA

SIMION POP: **LA PLUIE BLEUE**

Les racines de certains arbres sont apparentes, elles sortent de terre à la surface, elles se montrent, pour se recourber à nouveau, et disparaître dans la terre nourrissante. Certains écrivains font de même — et parmi eux Simion Pop — ils montrent les racines de leur être dans leurs écrits. Ces écrivains ont d'ailleurs l'obsession des racines, des sources. Simion Pop parcourt la Roumanie non point pour suivre une « vocation itinérante », mais parce qu'il sent le besoin de revenir toujours aux sources. Ces sources semblent diverses, mais ne partent en réalité que d'un seul et même terrain, qu'il s'agisse du «Marché du sel», ce qui veut dire le pays d'origine de l'écrivain, ou de « Cîmpu-Frumos », situé dans une prairie près de l'Olt dans une boucle des Carpates, qui est l'endroit qu'il recherche au printemps, lorsqu'il sort regarder la « pluie bleue », ou le Pays de l'Oaş, ou Sighişoara . . .

La vocation journalistique de Simion Pop est alimentée par des sources issues des profondeurs du sol roumain. Ainsi ses reportages constituent-ils des variations sur ce thème du sol. Son livre qui n'est que le journal d'un pèlerin pourrait porter en sous-titre: « Travaux et sites ». Les *sites* avec la force de séduction des lieux d'origine ne sont pas seuls à attirer le voyageur, il y a aussi les éléments, naturellement, et l'écrivain va de préférence à ceux où un penseur de l'antiquité voyait « la racine des choses ». Son livre est divisé en plusieurs chapitres, dont quelques-uns sont dédiés « à l'eau », « au feu », etc. . . .

Ses personnages sont les hommes qui ont « sanctifié les lieux» par leur travail, qui ont lutté avec les éléments et ont triomphé d'eux. Dans les lieux qu'il visite cet explorateur achevé découvre des personnalités, des caractères, des types uniques. On apprend à connaître toute une galerie d'hommes dignes de figurer dans un livre, mais auxquels les journalistes et les écrivains ont rarement accordé une attention spéciale. Simion Pop a l'œil et la main heureux. Plus exactement, en se laissant guider moins

par son flair de reporter que par l'intuition de l'homme qui aspire à des fins sérieuses, il révèle des existences pathétiques par leur modestie, des héros ou — comme il aime à dire — des « aventuriers ». Concernant ce mot l'écrivain fait même une plaidoirie, pour éviter une confusion possible entre « aventurier » et « aventuriste »: « Ne faudrait-il pas réhabiliter le mot « aventure »? La lâcheté ne peut pas être aventurière, ni l'esprit médiocre ou le somnambulisme civique inerte. Le vagabondage physique et moral, le geste spectaculaire ou l'aveugle tentation de l'exotique, ne doivent pas être confondus avec l'esprit d'aventure vrai, qui peut être converti ... en courage, constance, durée, destin ... »

Les incursions du journaliste dans de nouveaux domaines appartiennent elles aussi à cette catégorie de l'« aventure ». Aventure qui parfois est dramatique, surtout lorsque les éléments de la nature entrent en jeu. Parti pour goûter « la pluie bleue », un jour au printemps 1970, dans un village des bords de l'Olt, il est mis en présence de la terrible épreuve du déferlement des eaux déchaînées. Cela commence comme une idylle et continue comme une épopée. L'écrivain excelle dans le récit des circonstances dramatiques de la lutte engagée contre l'inondation. Grand observateur, se surpassant dans les moments les plus angoissants, maîtrisant la science des associations révélatrices, Simion Pop écrit quelques pages inoubliables dans une chronique des grandes inondations qui ont meurtri la terre roumaine en 1970. Parfois ses narrations prennent la forme d'une esquisse (comme par exemple celle de dix-sept jeunes bacheliers d'un lycée de Tîrgu-Mureş, surpris par le déferlement des eaux lors d'une joyeuse tournée nocturne dans les maisons de leurs professeurs à la fin de l'année scolaire). On y trouve évoquées les journées du sinistre qui furent aussi des journées de solidarité du peuple roumain, quelques pages surtout consacrées au sauvetage de la ville de Sighişoara.

Ingénieusement, le journaliste passe de la relation du fait à des associations que seul un artiste peut découvrir, et à des évocations lyriques. Un reportage concernant une entreprise industrielle devient un pastel lorsque l'homme et son travail sont envisagés dans le cadre de la nature ambiante. On voudrait parfois que le pèlerin s'arrête en route, qu'il fasse une escale plus longue sur les lieux et les travaux.

NICOLAE BALOT

PETRU POPESCU: DOUCES COMME LE MIEL SONT LES BALLES DE LA PATRIE

Ce second roman de Petru Popescu (Editions « Cartea Românească » — 1971) représente, à la vérité, le document spirituel et moral d'une génération et, dans ce sens un « journal du front », bien qu'écrit par un jeune homme de nos jours qui n'a pas connu la guerre. Le fait paraît au premier abord paradoxal; que peut-on dire d'une événement que l'on n'a pas vécu, auquel on n'a pas participé, surtout lorsque celui-ci procède de la « guerre »? La qualité de cette prose réside en ceci justement que les « grands problèmes » y sont posés en des termes qui tiennent à un certain « manque d'expérience », dans un cadre de vie dépourvu de solennité, dans une ambiance qui ne semble pas propice aux grandes émotions. Les problèmes les plus aigus d'un moment ou de l'autre de ce qu'ultérieurement nous nommons histoire n'apparaissent et ne se manifestent pas autrement et ailleurs que dans les formes et « les moules » de la vie sociale courante. L'individu ne vit pas son histoire dans un cadre spécial soustrait à l'écoulement du temps, de même que chacun répond en ses propres termes aux questions fondamentales sur la vie, l'amour et la mort. Le personnage du roman de Petru Popescu est un intellectuel de la jeune génération qui se comporte comme un exemplaire de son « espèce » manquant d'expérience constructive, mais de ce fait précisément digne d'attention. Ce défaut d'expérience, même s'il l'empêche momentanément de trouver la solution la plus sage, est vécu avec une intensité insolite et prend des formes dont l'orientation peut compenser ce même « défaut d'expérience ». Le roman semble « le journal du front » de son héros, parce que l'existence de celui-ci est une interminable suite d'enquêtes, d'investigations morales entreprises qui le touchent surtout lui-même, mais touchent également des parents (officiers ayant vécu les deux guerres mondiales), la ville, les relations amoureuses qu'il entretient avec l'énigmatique Laguna et enfin les différents milieux auxquels — en raison de la situation spécifique (après avoir achevé ses études universitaires, le héros faisait son service militaire), il se trouve mêlé plus ou moins pas hasard. A certains moments de ces investigations, qui expriment un style de vie, le jeune homme apprend de ses différents interlocuteurs « comment est la jeunesse d'aujourd'hui », comment elle aime, comment elle travaille, comment elle s'amuse, etc. Il retient et note tout, ou à peu près, dans son « journal », évitant les commentaires, c'est-à-dire qu'il est disposé à prendre en considération tout ce qu'on lui dit, rassemblant un matériel assez vaste où la sélection s'effectue grâce à des accents insaisissables. L'un des critères de sélection de ce « matériel bibliographique » de sa propre existence découle de l'innocente cruauté dans laquelle il se complaît à voir et à découvrir les situations. Faute d'une conjoncture favorable, venue du dehors, il n'hésite pas à se mettre lui-même sur la sellette, accentuant chaque trait jusqu'à la caricature. Un certain sentiment de malaise confus au contact avec des milieux constitués, avec des relations dont il ne comprend pas le mécanisme stimule sa faculté d'observation et d'analyse prudente des idées. Jusqu'au choix du cadre dans lequel se déroule le roman qui est insolite: ce cadre suggère parfaitement la situation provisoire du personnage,

son état potentiel, ouvert à toutes les surprises, d'où aussi ses brusques moments d'anxiété. L'un des épisodes les plus significatifs à cet égard est celui de l'« exercice d'alerte », moment d'attente tendue qui peut à tout instant se transformer en une alerte réelle. Il ne s'agit pas seulement de l'exacerbation des sens dans un tel état d'incertitude. L'instinct de conservation agit spontanément, procédant d'une expérience vécue qui apporte au jeune homme une certaine assurance: celle de l'amour. Cependant, à son tour, envisagé en lui-même, cet amour est effacé, terne; il n'établit pas une communion réelle entre les partenaires. Cette curieuse incapacité de la seule expérience authentique à créer une communication réelle dévoile à un lecteur attentif la contradiction significative dans laquelle se débat le héros du livre. Etranger à sa propre expérience (dont le principe s'établit à partir d'un élément mineur par rapport à d'autres expériences), celui-ci vit avec infiniment plus de compréhension l'expérience historique d'autrui. Il semble donc qu'il est possible à une jeune homme sans histoire de comprendre et de vivre avec une vive intensité certaines situations et particularités historiques.

La passion de l'histoire de l'auteur est communicative, car elle se manifeste au-delà de l'intensité théorique du livre. On l'éprouve avec une certaine appréhension, avec le sentiment que l'individu a peine à survivre à cette pression sans bornes et accaparante. Un ardent désir de paix éternelle contredit cet élan, suggestif, pour l'authenticité du personnage, avec son aptitude pour enregistrer la prose vivante, avec une curiosité furieuse, toujours en éveil, avec le plaisir juvénile de l'examen de conscience, grâce à un esprit d'observation impitoyable. Objets, paysages, individus, mots sont envisagés d'un œil critique qui saisit les anachronismes et les contrefaçons, même lorsqu'ils se cachent sous une affectation de sagesse, d'urbanité ou d'humilité. Dans un tel personnage cohabitent la tentation de la rêverie intense « les yeux ouverts », et la vigilance, une propension obscure à la contemplation et le sentiment angoissant de la condition humaine. Pour le comprendre il faut le lire non pas à travers les jugements qu'il porte sur lui-même (et qui sont entachés de subjectivité) mais à travers ceux qu'il porte sur autrui; la secrète conscience de sa personnalité opère par transfert. Il ne tient pas tant à se comprendre qu'à *être* compris, car ses problèmes sont ceux des autres. Les investigations effectuées sur ceux au milieu desquels le hasard l'a fait vivre montrent qu'il est disposé à se regarder avec les yeux de ses interlocuteurs. Il doit donc d'abord comprendre les autres pour se comprendre lui-même et connaître ses propres problèmes. C'est de cette générosité d'un type supérieur que procède cette paradoxale « aliénation » de sa seule expérience personnelle, l'amour et la ferveur avec laquelle il approche et ressent une expérience qu'il n'a pas vécue. Situation complexe et délicate dont le prosateur se tire admirablement. Le héros du roman possède un sens de l'histoire qui n'a rien de commun avec la nostalgie des vieux officiers en retraite. En dépit de la différence de mentalité il est capable, grâce à un fond inaltéré d'honnêteté, de comprendre le drame de ceux qui ont fait deux guerres.

Petru Popescu fait partie de ces prosateurs contemporains qui traitent de préférence les sujets d'actualité; il sait surprendre avec finesse l'action de certaines idées actuelles dans les termes d'une humanité spécifique. Il est réconfortant de découvrir chez un auteur jeune une noble passion, conduite par une faculté pleine de maturité, capable de discernement non pas purement et simplement pour des problèmes et des idées, mais aussi pour *l'humanité* qui se pose ces problèmes.

C. STĂNESCU

ANDRAS SÜTÖ: UN BERCEAU ROUGE AU CIEL

Andras Sűtő est un nom représentatif pour le développement actuel, sous le régime socialiste, de la littérature en langue hongroise en Roumanie, mais aussi de la littérature roumaine contemporaine en général. Journaliste depuis son adolescence, Andras Sűtő a fait ses débuts de prosateur en 1949, à 22 ans, et a déployé depuis une vive activité de publiciste et d'écrivain. Prosateur, dramaturge, scénariste, Andras Sűtő est aujourd'hui rédacteur en chef de la publication en hongrois « Uj Elet » et secrétaire de l'Association des Ecrivains de Tîrgu Mureş. Bon nombre de ses ouvrages ont été traduits en roumain et certains d'entre eux ont eu également l'audience de l'étranger.

Son dernier livre, *Un berceau rouge au ciel* (Anyám kőnnyu álmot igér), qui reçut le prix de l'Union des Ecrivains de Roumanie pour 1970, n'est pas, à première vue, d'une lecture facile. Son genre même semble au premier abord difficile à déterminer: notes de journal, sociologie littéraire, roman, reportage littéraire, essai? Le livre comprend un peu de tout: journal, parce que l'auteur évoque la vie de sa famille, de son entourage, de son village natal y ajoutant des réflexions et des inflexions lyriques; sociologie littéraire parce qu'il y fixe, presque par des données concrètes, la vie nouvelle d'un village de la Plaine transylvaine, le mouvement social d'une petite collectivité dans les phases les plus diverses de son existence, mouvement qu'il suit dans le cadre de l'évolution historique; roman, parce qu'il atteint un degré de généralisation où la lumière convaincante de la vie vraie fait pâlir le côté concret de l'événement en soi, cependant que les caractères et les situations gagnent en véridicité non par les détails, mais par leur signification généralisatrice; reportage littéraire parce que la réalité de ces dernières décennies s'y dessine par le truchement des hommes, des noms, des événe-

ments, des documents; essai, enfin, parce que l'auteur analyse, interprète, explore le destin et la vie de ses héros sous l'angle de la méditation.

En dernière instance, *Un Berceau rouge au ciel* est la confession d'un écrivain sur son engagement — non pas abstrait ou général, mais *ici* et *maintenant* — vis-à-vis de la famille, du village natal, du sol natal, des destinées de l'humanité. C'est une profession de foi sur son engagement à l'égard de l'orientation du progrès social, de la conception active du monde, conception guidée par les idéaux de l'humanisme socialiste. Le livre constitue aussi une plaidoirie en faveur de la littérature en tant que fidèle témoin de la réalité, des conflits propres à cette réalité, en tant qu'instrument de transformation morale du monde. Malgré son caractère littéraire en effet inédit, le nouveau livre de Sűtő ne manque pas d'antécédents. Dans les nouvelles et les récits qu'il publia au cours de la sixième décennie, on peut déjà déceler — non seulement par les motifs mais aussi à travers l'optique de l'écrivain — les germes rangés maintenant dans une œuvre de synthèse, sur un plan plus vaste et plus élevé. A cette époque déjà, Andras Sűtő dénonçait les conflits qui opposaient l'esprit d'humanité et la rigidité, l'humanisme et la bureaucratie dépersonnalisée. Les drames dégagés, portant l'empreinte de la sérénité et d'une harmonieuse libération spirituelle — tels qu'ils nous apparaissent dans les premières nouvelles de Sűtő — de même que le message qui, en dépit de sa limitation dans le temps, se frayait déjà la voie dans le court roman intitulé *Salomon Faux pas* (Félrejáró Salomon, 1956) sont organiquement liés à la maîtrise dont l'auteur fait montre dans *Un berceau rouge au ciel.*

Simultanément avec la troisième édition du livre dont nous nous occupons, vient de paraître un autre volume de Sűtő — *le Merle et l'apôtre* (Rigó és apostol), œuvre qui oscille elle aussi entre le journal de voyage et l'essai. L'acuité spirituelle, le souci et le sens de la responsabilité à l'égard de l'individu et de la collectivité, le sens de la perspective historique, la fidélité aux traditions, sa grande sensibilité pour les problèmes contemporains, qu'on retrouve dans les deux ouvrages, font de la prose d'Andras Sűtő une littérature non seulement recherchée mais encore éloquente pour ce que dans le Roumanie de nos jours on peut appeler le patriotisme socialiste.

ZSOLT GALFALVI

LASZLO KIRÁLY: LA MAQUETTE DE LA SANTA MARIA

Né an 1943, Laszlo Király a fait des études de littérature et après quelques années dans la carrière enseignante est aujourd'hui rédacteur de la revue «Útunk» publiée en hongrois à Cluj. La poésie de son volume de début (1967: *la Danse du chasseur* — Vadásztanc) avait une tonalité marquée, inflexible, virile, pleine de révolte contre tout ce qui est timoré, contre les conventions, contre la vie conformiste. Dans les volumes qui devaient suivre (1968: *Après-midi irrégulier* — Rendhaggá délután; 1970: *la Ballade des femmes lasses* — Ballada a féradt asszonyokról), on pouvait constater une tendance à estomper l'ancienne affirmation véhémente du moi, une tendance vers l'« objectivation » lyrique, dans la voie d'Apollinaire, auquel Laszlo Király consacre d'ailleurs une évocation équivalant à une « ars poetica ». La poésie est désormais considérée comme une réalité partiellement indépendante du poète: au premier plan on trouve l'investigation et la mise en relief des correspondances entre les choses, celles-ci devant exprimer indirectement les états du moi. La nouvelle voie dans laquelle le poète s'engageait a eu pour effet de modifier également, au fur et à mesure, son arsenal poétique: à la place des éléments plus descriptifs, évocateurs, voire épiques, à la place des associations linéaires, on voit paraître des agglomérations d'images qui, considérées séparément, sont extrêmement simples, mais dans l'ensemble apparaissent comme des systèmes compliqués.

Cette vision, ajoutée à une inclination plus ancienne pour l'époque, a trouvé un champ favorable dans les nouvelles réunies dans le volume *la Maquette de la Santa Maria* (Santa Maria makettje). Au premier abord on pourrait affirmer que ce volume marie le style lyrique à l'épique; mais il serait erroné de croire que de cette dualité résulte une espèce de subjectivisme. Dans les nouvelles de Laszlo Király — du moins dans les plus réussies — le tronc épique, fort solide, est organiquement implanté dans le contexte de véritables poèmes en prose, les deux hypostases existant de par leurs propres vertus. Parmi les morceaux inclus dans ce volume, qui bénéficient au plus haut point de l'originale fusion entre les caractères lyrique et épique réalisée par l'auteur, notons: « la Maquette de la Santa Maria » (il s'agit de l'une des caravelles de Cristophe Colomb) qui confronte les rêves du temps de l'enfance et de l'adolescence liés au développement de la personnalité avec la réalité de la maturité à venir qui démentit les rêves, dans un douloureux combat intérieur; «Ton droit et ta force », qui reprend le thème de la révolte d'Absalon de l'Ancien Testament, dans un contexte d'idées modernes analysant les alternatives et les antinomies du pouvoir, de la révolte, des rêves humanitaires et des froides données de la réalité, ou la « Ballade du septième été », qui évoque l'étrange rencontre du fils d'un révolutionnaire et de celui d'un contre-révolutionnaire — respectivement, le fils de la victime et celui de l'assassin — qui étudie, dans ce cadre, les problèmes psychologiques, éthiques que

pose l'irrépressible nécessité de se souvenir et la subjective nécessité d'oublier.

Abordant des sujets audacieux qu'il traite avec une vigueur originale, Laszlo Király représente l'un des espoirs de la prose de langue hongroise de Roumanie.

PAL BAROTI

S. DAMIAN: G. CĂLINESCU, ROMANCIER

Après le volume *Entrée au château* (« Cartea Românească » — 1970), où S. Damian anticipait quelques traits dominants dans l'acception sémantique du roman de G. Călinescu *(Foyers dans le roman de G. Călinescu — La Ville et le Jeu — Allergies; Les Hypocrites sublimes)*, le critique consacre une étude, ayant visiblement la structure d'un essai, à la création épique du même auteur. Cette fois, le livre de S. Damian, *G. Călinescu, romancier. Essai sur les masques du jeu* (Editions « Minerva » — 1971) s'impose par les dimensions de l'investigation et par les repères méthodologiques adoptés. Le principe de l'investigation consiste à grouper les motifs et les thèmes, pour y découvrir ainsi que le souligne l'auteur, une certaine « continuité » et « distribuer » la trame épique. La solution s'avère efficace, et pourra sans doute servir de recommandation pour un examen reposant sur les données réelles de l'œuvre et les constantes engendrées par les significations essentielles. Le code profond du roman de Călinescu est déchiffré avec pénétration, d'autant plus que les motifs sont envisagés sous la forme d'un mécanisme souligné par l'œuvre: une suite d'antinomies fonctionnelles qui édifient et expliquent, en fin de compte, l'œuvre de G. Călinescu. La recherche des dominantes (sémantiques) d'une œuvre, leur clarification par déchiffrement et connexion avec les sens spécifiques de l'œuvre de Călinescu, telle est la méthode appliquée dans cet essai. Les motifs et les thèmes constituent la première étape de la recherche; il vient s'y ajouter l'étude des caractères et de leur mécanique, suivant une classification des plus sévères, également contrôlée par le critère de certaines dominantes, prêtant sa signification ou en ordonnant l'interprétation.

Les rapports établis dans l'œuvre de G. Călinescu — écrivain — œuvre — personnages — sont commentés par d'utiles références à la psychologie artistique. Le démontage des articulations intérieures des personnages et, par voie de conséquence, l'explication de leur comportement occupent une place considérable; le lecteur appréciera le commentaire analytique qui s'appuie sur une étude poussée de la structure intérieure des personnages. L'essai de S. Damian est manifestement conçu sous l'angle d'une conception marxiste de la littérature; on peut même affirmer que le mérite de l'œuvre réside précisément dans l'analyse sociologique des tenants et des aboutissants des structures socio-historiques, des interdépendances et des interférences de plans (personnages-société, univers humain et paramètres modelant les relations sociales, dialectique du rapport existence — conscience, etc.) homologuant une méthode pratiquée avec succès dans la critique roumaine. Un chapitre tel que «La cité» bénéficie de l'action des critères propres à la sociologie littéraire et les résultats n'en sont nullement négligeables (l'influence de l'univers urbain sur la physionomie de certaines typologies). Les démonstrations proposées aux lecteurs s'appuient sur des arguments tirés d'une investigation sociologique et il serait difficile d'imaginer une étude thématique et caractérologique en l'absence de critères reposant sur une étude sociologique. Le problème de la réclusion, le démontage de l'automatisme des personnages, l'observation de la décrépitude de l'aristocratie roumaine, la justification de certains caractères conçus, dans le sens classique, autour d'une dominante immuable (dans l'ordre moral pour la plupart des cas), le problème de l'arrivisme (objet de considérations justifiées et sévères), etc. relèvent d'une analyse attentive et édifiante. Le critique n'oublie pas qu'en dernière analyse l'étude des individualités (caractères ou personnages appartenant à des séries typologiques) ne peut se concevoir en dehors de ce jeu, subtil et nuancé, d'influences et d'actions de certains facteurs déterminants.

S. Damian propose un *chiffre* « pour découvrir les fils secrets » des romans de G. Călinescu. Selon lui, le premier ouvrage: *le Livre du mariage*, pourrait en faire fonction, car il anticipe à peu près tous les motifs et même les rapports-clefs entre les personnages. Cette assertion est démontrée à mesure que le critique progresse dans l'analyse de l'œuvre de G. Călinescu. Citons-en quelques-uns: les manifestations des autorités régressives, les univers fermés, la mystification, l'éducation, les monomanies, la décrépitude sociale, l'arrivisme, l'hyperbole comique et la tentation de la parodie, la paternité, le processus d'aliénation, l'esprit citadin et ses conséquences, etc. Enfin, l'œuvre critique établit quelques antinomies dont le rôle est édifiant et qui ordonnent dans l'action du roman les lignes du discours épique (beau-laid, fécond-stérile, travail-arrivisme, etc.). L'autorité et l'intérêt de l'étude de S. Damian tient, croyons-nous, à la formulation de certaines idées soutenues et argumentées dans la plupart des cas d'une façon convaincante, conformément à ce principe de la recherche selon lequel l'œuvre du romancier G. Călinescu est coordonnée et contrôlée par *la vocation du comique*. Un comique nuancé dans l'expression de la caricature et dans une indestructible liaison, converti (potentiellement) en une hyperbole de la parodie et de la farce. L'analyse par les données et dans la perspective de l'élément comique des processus humains et sociaux (la décomposition de certaines classes condamnées par

l'histoire), réalisent le motif fondamental de l'exégèse et théoriquement on doit admettre que les sources du comique dispensent l'œuvre réaliste de nombreuses implications de la représentation fidèle de la vie. Les romans *l'Enigme d'Otilia*, *Pauvre Ioanide* et *la Commode noire* sont gouvernés par une telle interprétation épique: le comique atteint chez G. Călinescu les dimensions de la farce ou du grotesque et le dessin caricatural est un terme fréquent des romans. L'écrivain ne manque pas d'aptitudes pour les explorations dramatiques ou même tragiques. Néanmoins, la farce (impliquant naturellement le jeu) s'adapte à une intelligence active telle que celle de G. Călinescu. L'objectivation épique du type réaliste-classique n'est pas rejetée par l'écrivain; par contre, en construisant son discours narratif ou sa typologie (la série des caractères), l'écrivain argumente les données, commente ou peint, en les exagérant par la farce. C'est là une des hypostases du jeu de l'intelligence et d'un esprit grave, inquiet en ce qui concerne la recherche et la connaissance supérieures.

S. Damian reprend une affirmation plus ancienne concernant le « classicisme » de l'écrivain: se manifestant par son goût pour certains sujets, G. Călinescu est classique en ce qu'il interprète les relations humaines et leurs conséquences à la façon d'un moraliste. D'où la nature des caractères présentés conformément à l'esthétique classique, certains traits (pluralité) étant éliminés en faveur d'un seul trait caractéristique (unicité), dominante irréductible. En ce qui concerne l'analyse du critique, on remarque sa passion pour une étude de psychologie littéraire des articulations intérieures et des comportements, vus dans leurs ressorts intérieurs (mystification, imposture, automatisme, manies et fixations des personnages, etc.). L'analyse de personnages tels que Stănică Raţiu, Caty Zănoagă, l'architecte Ioanide, ou l'opinion selon laquelle des personnages comme Jim, Felix et même Ioanide agissent à la fois en tant que personnages-témoin et personnages de référence figure parmi les aspects les plus remarquables de l'essai. Le livre de S. Damian est, en fin de compte, une étude de *morphologie du roman*, indiquant le sens de la lecture et soulignant les invariants d'une œuvre qui se prête à une pluralité d'interprétation. En effet, le pluriel peut sembler ici une invitation à une lecture personnelle dirigée par quelques constantes démontrées dans l'œuvre. Comme ce sont là les résultats d'une analyse sociologique corroborés par des éléments procédant de la psychologie de l'art et comme l'examen propose une compréhension de l'œuvre en fonction des déterminations historiques-concrètes de l'époque, nous retenons le pathos de certaines caractérisations élaborées avec finesse. *Pauvre Ioanide* (par analogie avec l'*Ulysse* de Joyce) semble une « Iliade bouffe »; considérer les romans sous l'espèce de la totalité, dans l'acception conférée à ce terme par Lukács, indique la nature de la démarche critique. S. Damian pratique une critique analytique dans le cadre des paragraphes établis et dans les limites des motifs fixés: voilà pourquoi certains passages où le commentaire est surenchéri ou, surtout l'absence d'un examen plus rapproché de la « poétique » du roman de G. Călinescu peuvent ne pas nous satisfaire entièrement. Notre observation porte cependant sur la méconnaissance du *critique* G. Călinescu, la confrontation de ses opinions sur le roman (nombreuses et significatives) avec les dimensions de ses propres œuvres aurait dû être élargie au benéfice de la formulation d'une conclusion plus ferme concernant les options esthétiques du romancier.

L'ouvrage de S. Damian propose une perspective intelligente et pénétrante sur le fond d'un système de remarquables références, confirmant les ressources d'une lecture authentique, élaborées sur la base de la vision critique marxiste.

ION VLAD

G. DIMISIANU: PROSATEURS D'AUJOURD'HUI

G. Dimisianu est l'un des critiques les mieux en mesure de donner son avis sur la prose roumaine (et sur les prosateurs) d'aujourd'hui. Non seulement parce qu'il a suivi avec une attention conséquente et passionnée le mouvement épique, riche et complexe, des années 60—70, mais aussi parce qu'il fait preuve des qualités qui éveillent (et maintiennent) la confiance dont un témoignage calme, objectif, équilibré, a besoin pour se constituer. La critique de G. Dimisianu peut aussi être définie par les tentations qu'il évite grâce à sa haute conception du rôle qu'il assume: celle de la spéculation gratuite, celle des bavardages savants en marge (et en dehors) du texte, celle, illusoire, d'un éclaircissement total du texte par une intuition fondamentale, impossible à la vérité, d'un discours critique fait uniquement de phrases capitales, d'une autorité fallacieuse, de l'élégance du style, du démenti irrité des affirmations d'autres critiques, etc. Mais, surtout, elle est définie assurément par ses vertus: application à l'objet, analyse attentive, patiente, des divers aspects de l'œuvre et refus de découvrir immédiatement les « clefs » de celle-ci, goût sûr, esprit systématique, intelligence raffinée, précision dans l'expression, sérieux, calme, objectivité, pouvoir de synthèse.

G. Dimisianu ne tend pas à couper en tranches d'un geste spectaculaire le corps d'une œuvre, mais à l'envelopper dans le filet de déterminations exactes. Chaque phrase représente un piton bien planté, solide. L'auteur ne court pas de risque, non pas par appréhension, mais par une sorte de méfiance attachée aux excès de toute espèce, par désir de clarté (sans banalité), de formules exactes, d'énoncés judicieux. La fascination de la précision s'oppose dans ce livre à l'originalité à tout prix, à la propen-

sion à se mettre exagérément en avant, à épater par l'insolite. De même, G. Dimisianu sait trouver le juste milieu entre la compréhension et l'acceptation facile: il ne repousse pas par exemple certaines formes modernes du genre épique, mais ne se laisse pas non plus tromper par les manifestations d'un extrémisme superficiel, factice, mimétiquea Les. préférences du critique vont toutefois, sans nul doute, vers le réalisme supérieur, enrichi par toutes les expériences valables du siècle. Parlant des écrivains qui, de Marin Preda jusqu'à « la dernière nouvelle vague réaliste », « maintiennent des liens solides avec la littérature épique et la création », le critique déclare: « Nous ne manquerons pas d'observer cependant que ce sont eux qui donnent au lecteur, plus que les autres, le sentiment de la force et de l'authentique, de l'évidence créatrice, même si leur manière va parfois à l'encontre des chemins traditionnels de la prose ». Ils donnent « des œuvres profondément ancrées dans l'épique et le social — et ne serait-ce pas là la grand-route, « la voie royale » de la prose d'aujourd'hui et de demain? »

Le volume *Prosateurs d'aujourd'hui* (comprenant 8 sections et 34 auteurs) essaye et réussit en grande partie à établir une classification dans le paysage dynamique de la littérature épique roumaine d'aujourd'hui. G. Dimisianu a donné avec ce livre plus qu'une somme d'analyses: c'est presqu'un tableau de la prose d'aujourd'hui qui pourrait constituer un excellent chapitre dans une éventuelle histoire littéraire collective de la littérature roumaine actuelle.

VALERIU CRISTEA

DEUX LIVRES POUR LES ENFANTS

La littérature pour enfants pourrait être, *grosso modo*, divisée en deux espèces: celle de la nostalgie de l'enfance, où le charme de l'évocation ou de l'invention féerique comprend presque toujours une ombre de regret pour les années enfuies, et celle de la présentation de la vie des enfants dont le regard perçant et pur examine la réalité environnante. Dans l'une de ces hypostases, l'écrivain considère l'enfance comme un miracle irréversible; dans l'autre, il cherche à discerner la façon dont son héros considère le monde dans ce qu'il a de merveilleusement nouveau pour l'enfant.

Deux livres roumains pour les petits, parus en 1970, et couronnés du Prix de l'Union des Ecrivains, illustrent chacune de ces perspectives. Le premier, *Ferme les yeux et tu verras la ville*, de Iordan Chimet, pourrait être inclus dans la catégorie des contes de fées, certes, de facture moderne, inspiré de E. Th. A. Hoffmann et de Lewis Carrol. Tout comme dans *le Casse-noisettes* ou *Alice au Pays des Merveilles*, le principal personnage, une fillette, appelée Elli, quitte le monde réel pour un pays fantastique, ou — plutôt — elle vit en permanence sur deux plans. L'intention de l'auteur de reconstituer l'univers fabuleux de l'enfance se concrétise dans une formule intéressante et originale. Il refond, au cours de l'action, les motifs des différentes histoires apprises à un âge tendre, composant, à partir de là, un monde unitaire où l'héroïne se meut tout naturellement, sans contrainte, dans un quotidien féerique. Seul le narrateur semble parfois ébloui quand il commente — faussement étonné — à un tournant de la palpitante action, au moment où la fillette appelle les nains à son secours: « Comment a-t-elle fait pour se souvenir des nains, je l'ignore... ». L'intégration des contes dans la trame du sujet a lieu aussi bien directement (le petit Muck, les Sept nains, le Cyclope, le Lion de la fable), que par analogie (les bêtes de la forêt réagissent de la même façon que celles d' *Alice au Pays des Merveilles* et les artisans de la « Vieille Ville » ont l'air de sortir aussi bien des contes orientaux que des histoires d'Andersen ou de Hoffmann).

Grâce à une imagination délirante, l'auteur parvient soit à transformer ces figures par un constant tour de passe-passe, soit à leur en adjoindre d'autres, édifiant ainsi une ample construction baroque. Muck est doublé de son frère Cuc, le lion s'avère être, au fond, un démon, ancien matou enchanté et botté, au service d'un ogre. Le style parodique est réalisé par superposition sur la terminologie traditionnelle et le style tient de l'absurde des automatismes verbaux. Le hamster présage à la pauvre Elli, suspectée injustement d'assassinat: « 30 ans de bagne, 40 ans de prison et 7 ans de peine plus légère, 50 ans de cachot, 37 ans d'esclavage égyptien, 14 de galères, 10 dans une saline et 5 dans une mine de poivre, une semaine à la Bastille, une autre à la Tour de Londres et un mois entier au Louvre. » Le comique ressort aussi de certaines explications, données avec un mélange de naïveté et de gravité enfantine, pleine d'emphase.

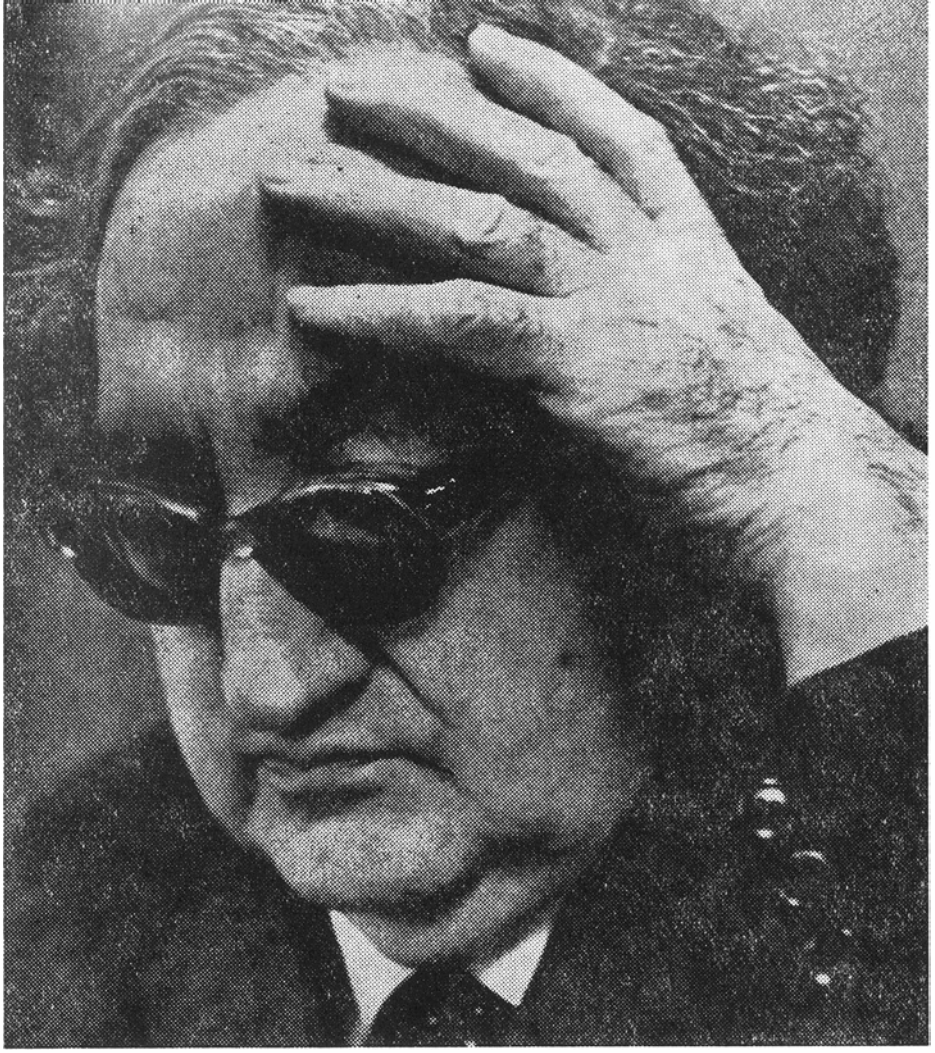
On sent, tout au long de la narration, par-dessus tout, le plaisir de raconter, de retenir l'attention de l'auditoire avec une inaltérable bonne humeur. On ne s'attarde sur aucun épisode, car l'écrivain en a bien d'autres dans son sac. Il trahit, cependant, ses goûts en abordant le problème des voyages, lorsqu'il avoue l'irrésistible attrait exercé par les randonnées dans des contrées et des sentiers non-battus. Une autre satisfaction du voyageur bavard, peut-être plus grande que la première, est la relation hyperbolique de ses aventures. Tous les sentiers cachent d'innombrables merveilles et, en même temps, des possibilités sensationnelles, car la merveille proprement dite compte moins que l'événement inattendu, surgissant à l'improviste. Il peut se produire à tout moment et n'importe où: au fond du jardin et dans le manoir de

l'ogre — dans le monde des oiseaux et dans celui des nains. Le miracle est perceptible aux seuls yeux de l'enfance. Il suffit de fermer les yeux pour voir la ville autrement. Les symboles de l'« Oiseau bleu » de Maeterlinck signifiant une nature désireuse de se révéler à l'homme à l'âge où de telles révélations sont accueillies sans réserve, apparaissent avec le même sens dans l'histoire de Iordan Chimet. Les gnômes aiment les hommes et surtout les enfants « qui sont les seuls à nous voir et à nous parler ». Nous discernons, parmi les lignes de la luxuriante intrigue, glissant, sur le toboggan des gags verbaux, le fond lyrique du retour vers les temps sereins où tout était simple et harmonieux, comme dans les contes, où les amis étaient fidèles jusqu'à la mort, où l'on décelait les ennemis à une lieue à la ronde à cause de leur odeur, et que l'on faisait ripaille de l'aube au crépuscule pour fêter un événement heureux. Le lyrisme de Iordan Chimet n'est pas imbu de mélancolie. Il exprime la confiance dans la vie, l'énergie, l'art de savourer l'instant présent. La réalité se change en rêve, le rêve en conte de fées et ce dernier redevient réalité, dans une succession rapide et avec un appétit homérique, censuré par l'amusement de celui qui sait jouer avec les fées, les crapauds et les abeilles, mais aussi avec les mots, comme on lance des serpentins multicolores.

Le second volume, dû à Octave Pancu-Iaşi — *Ne t'enfuis pas, ô, ma belle journée* ! — comprend de brefs récits ou plutôt des instantanés. L'écrivain, qui s'est fait connaître avec la *Grande bataille du petit étang* (1955) et *le Livre aux yeux bleus* (1959) comme un romancier pour enfants, adopte ici un autre mode littéraire. Il veut surprendre les mouvements intimes de ses personnages devenus des adolescents, et attirer notre attention sur le déclenchement du ressort intérieur, à l'aide de quelques notations significatives. Les réactions, caractéristiques de cette étape de l'existence, sont indiquées, nettement ou par allusions, dans ce qu'ils ont encore de fruste, d'indéfini, de gauche. Les rapports entre filles et garçons, leurs taquineries et leurs fâcheries apparemment injustifiées, la spontanéité des amitiés, des susceptibilités, la malice, le cortège authentique des péripéties de la préadolescence, empreints de toute la drôlerie mais aussi de toute leur substance sérieuse, défilent devant nos yeux. Derrière le portraitiste, doublé parfois d'un caricaturiste possédant l'art d'utiliser à bon escient le jargon des écoliers, se profile l'éducateur, décidé à inculquer à la future génération les principes de dignité, d'enthousiasme, de respect d'autrui, d'amour de l'étude. La satisfaction éprouvée par ses personnages naît toujours de ce qu'ils ont réussi à surmonter leurs faiblesses, à modeler leur caractère selon un code qui — parce qu'il est celui de la société dont ils font partie — leur est bien connu, même si, parfois, ils sont tentés de le transgresser. Le bon mouvement finit par triompher (parfois trop facilement) et cela signifie une touche de plus à la formation du caractère.

Si le livre de Iordan Chimet vibre d'amour paternel dans la contemplation des empires magiques forgés par les enfants, nous nous trouvons, dans les récits d'Octav Pancu-Iaşi, transportés dans une réalité ayant un contour précis dans le temps et dans l'espace; ses personnages apprennent à se gouverner eux-mêmes au contact des lois sociales et morales contemporaines. C'est pourquoi l'accès des adultes est ici différent. L'exemple, les conseils s'avèrent nécessaires, bien que ce soit à l'enfant lui-même à se frayer un chemin dans la vie. A chaque génération est dévolu un autre destin, ses conditions de développement sont différentes. L'idée en est soulignée par la division du livre en trois chapitres: « Vous », « Moi à votre âge », « Ceux qui seront comme vous ». Abordant trois étapes de l'enfance — les tout petits, les préadolescents d'hier et ceux d'aujourd'hui — l'écrivain cherche à discerner, dans l'écolier actuel, l'homme et le citoyen de demain. Les croquis, sous forme de saynètes ou de confessions d'un journal personnel, sont empreints de vivacité et de spontanéité.

SANDA RADIAN



In memoriam:

PERPESSICIUS

Après le critique Vladimir Streïnu, qui s'est éteint subitement en automne 1970, et après le poète Miron Radu Paraschivescu, abattu par une maladie impitoyable en février dernier, la littérature roumaine vient de perdre, au début de ce printemps, Dumitru Panaïtescu-Perpessicius, membre de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, directeur du Musée de la Littérature Roumaine, poète distingué, critique, historien littéraire, folkloriste, romancier, journaliste, éditeur. Né en novembre 1891 dans le port danubien de Brăila, issu d'une famille d'ouvriers, il fait des études brillantes à la Faculté des Lettres de Bucarest. Après la première guerre mondiale, d'où il revient invalide, étant désormais obligé d'écrire de la main gauche, il est, pendant un certain temps, professeur d'école secondaire en province, puis à Bucarest, inspecteur au Ministère de l'Enseignement. Après la seconde guerre mondiale, il est nommé chef de section

à l'Institut d'Histoire littéraire et de Folklore de l'Académie. C'est, comme on le voit, une biographie rien moins que spectaculaire, mais ce n'est que la toile de fond d'une autre biographie, littéraire celle-là, où Perpessicius s'est fait remarquer comme une personnalité de tout premier plan. Cultivé et s'intéressant à tout, styliste ayant atteint la perfection, cet humaniste moderne associe le culte pour les valeurs de l'antiquité gréco-romaine au raffinement symboliste, la charge émotionnelle du tempérament romantique, capable d'ironie à l'occasion, à la soif d'harmonie et d'équilibre. Il marie la vocation de la perspective tragique à celle de la perspective humoristique subtile, le geste spontané à la suggestion livresque. Ces traits évidents ressortent surtout dans les deux recueils de vers dont les titres sont, par eux-mêmes, éloquents : *Bouclier et brancard* (1926) et *Itinéraire sentimental* (1931). Ces deux œuvres représentent, dans une égale mesure, les journaux poétiques d'expériences propres de l'auteur, consignant des instantanés ou des tribulations spirituelles, ainsi que des interprétations lyriques, inspirées de motifs livresques, latins ou français. Elles révélaient, en fait, une *attitude* à l'égard du spectacle changeant de la vie et de la mort, spectacle que Perpessicius (ce pseudonyme signifie « celui qui souffre ») commence à poursuivre parallèlement (à partir de 1923) sur un autre plan des représentations existentielles. Il s'agit du plan de la littérature. Pendant de longues années, installé (comme lui-même se plaisait à le dire) à « l'enregistrement », il a commenté, presque chaque semaine, le phénomène éditorial roumain, manifestant un intérêt singulier à l'époque, pour le mouvement littéraire, en exprimant des opinions pertinentes dans une longue suite de « *Mentions critiques* ». En partie éditées également dans une série de volumes (l'œuvre entière doit paraître aux Editions « Minerva », qui ont assumé la tâche de publier tous les écrits de Perpessicius), les *Mentions* sont, sans aucun doute, les textes les plus caractéristiques du critique. Elles font ressortir de remarquables aptitudes analytiques, basées sur des associations et des dissociations érudites, l'effort du critique de « comprendre » les œuvres, d'en découvrir les dimensions sous-entendues, d'en mettre en lumière les vertus. Contrairement à d'autres critiques, il ne tient pas absolument à se maintenir dans une attitude négative; ce qui ne signifie nullement que — sous le masque de la générosité et d'une parfaite courtoisie — il n'exécute pas surtout ceux qui laissent fondre l'esthétique dans le « culturel » ou bien, au contraire, ceux qui dévient vers des « écrits » qui ôtent à l'art tout signe intelligible. Le point fort de la critique de Perpessicius demeure naturellement la poésie. Faisant preuve d'une réceptivité exemplaire, d'un goût sûr qui est celui du connaisseur ayant une double expérience (créateur et lecteur), de la faculté de dépister le fragment aux multiples et ineffables implications et la facture originale des visions lyriques, les *Mentions* constituent un véritable guide de la littérature roumaine d'« entre-les-deux guerres ». Au cours des dernières décennies, sans renoncer à l'appréciation de l'actualité littéraire, mais au contraire en la commentant, au moins par intermittence (un volume, édité peu après sa mort, porte même pour titre *Lectures intermittentes*), Perpessicius offre, dans une série de *Mentions d'historiographie et de folklore*, de pertinentes interprétations de la vie et de l'œuvre d'écrivains d'autrefois. Sa grande

passion a, cependant, été le poète exemplaire de la spiritualité roumaine, Mihaï Eminescu. Perpessicius a consacré plus de trente années d'un labeur philologique de bénédictin à déchiffrer ses manuscrits, à les ordonner et à les analyser, dans toutes leurs variantes. Le fruit de cet effort fut une monumentale édition critique, sans précédent encore dans la culture roumaine, de la poésie d'Eminescu, instrument de références fondamental, aussi bien pour ceux qui pratiquent la critique génétique que pour ceux qui prêtent surtout leur attention aux aspects structuraux. Malheureusement, Perpessicius n'a réussi à publier que six des quelque vingt volumes qu'il avait rêvé d'écrire. Ses projets dépassaient les possibilités objectives d'un seul homme, aussi laborieux fût-il. Les volumes imprimés demeurent néanmoins un modèle du genre, tant du point de vue du texte, par la pureté de la langue, que de celui de l'archéologie littéraire, établissant les couches superposées d'où naquirent, en fin de compte, les versions publiées par le poète. Ni les *Mentions*, ni les éditions Eminescu n'auraient pu être matérialisées comme telles si Perpessicius n'avait été, par excellence, un *travailleur*, obsédé par la lecture et le commentaire et pour lequel l'antique dicton *nulla dies sine linea* avait valeur d'épigraphe. Chez lui, le charme des manuscrits gagnait des arômes insolites, facilitant l'évasion dans les zones de l'énigme, et le plaisir de l'érudition se conjuguait avec celui de la calophilie. Ce « travailleur» doué d'une grande sensibilité pour le « beau éternel », qui lui conféra cet esprit objectif qui le distinguait a élaboré, en collaboration avec Ion Pillat, l'excellente *Anthologie des poètes d'aujourd'hui* (1925—1928) qui réunit les noms les plus représentatifs pour la physionomie de la lyrique roumaine de la troisième décennie de notre siècle. La même objectivité (à l'échelle de la réceptivité) est également notable dans le recueil de « critique française littéraire », *De Chateaubriand à Mallarmé*, publié en version roumaine en 1938. Ce recueil est intéressant également par un autre aspect. Il fait, en effet, ressortir l'attachement particulier de Perpessicius pour les valeurs de la pensée esthétique française, à laquelle, par ailleurs, il se réfère souvent dans ses articles et ses études.

Au poète, au critique, à l'historien littéraire et à l'éditeur-philologue est venu s'associer, des années durant, le journaliste, toujours intéressé par les hypostases économiques, sociales, éthiques et politiques de l'existence. Ses interventions sont acides, sarcastiques et elles vont droit au but. Un volume plus ancien — *Dictando divers* — et un autre plus récent, *Mémorial de journalistique* (1970), inscrivent dans leurs sommaires une partie des campagnes menées par Perpessicius pendant l'« entre-deux-guerres », en faveur des droits démocratiques, des intellectuels opprimés, pour l'équité et la liberté.

D'une structure complexe, sollicitée sous maintes formes, Perpessicius occupe une place importante dans l'histoire de la littérature roumaine. C'est un authentique point de repère. Et, à de nombreux points de vue, un point de départ. Une figure lumineuse, respectée, d'une grande dignité spirituelle. Et, avant tout, un véritable *homo æstheticus*.

AUREL MARTIN

CHRONIQUE DES IDÉES
CHRONIQUE DES IDÉES

LA REVUE «CONTEMPORANUL»

par IOAN GRIGORESCU

« Contemporanul » est un périodique qui — tout au long de son existence — a eu pour ambition de marcher avec son temps, faisant de cette ambition non seulement un titre générique, mais un véritable credo qui ne s'est jamais démenti depuis près d'un siècle.

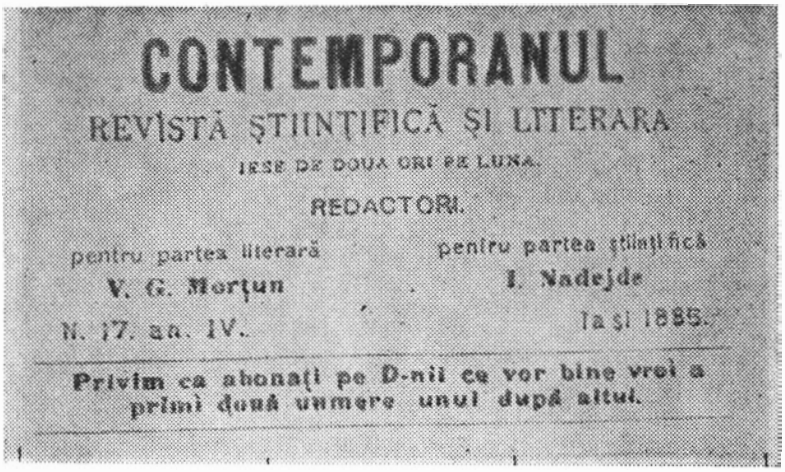
La rétrospective occasionnée par le double anniversaire du « Contemporanul », consignée au mois de septembre 1971, moment où s'accomplissaient neuf décennies depuis la fondation de la revue et un quart de siècle depuis sa réapparition dans une nouvelle formule, a conduit à la constatation de facto de cette vérité, lui valant les plus hauts éloges que l'on puisse apporter à un périodique durable — celui de la continuité. Non seulement une continuité d'intention, mais une continuité d'esprit, de programme, poursuivi avec la fidélité à laquelle cette notion oblige.

Fondée en 1881 par Constantin Dobrogeanu-Gherea, elle s'est proposé d'être, dès sa parution, un organe de la plus haute spiritualité roumaine, porte-parole de la conception matérialiste marxiste du monde et de la vie, des aspirations et des intérêts majeurs de la nouvelle force sociale qui grandissait en Roumanie, tendant à devenir —et y parvenant pleinement, par le rôle joué dans la destinée du pays dont elle a déterminé le présent et l'avenir — la classe ouvrière. Nous pourrions dire, avec raison, que la revue de Dobrogeanu-Gherea est entrée dans l'histoire moderne de la Roumanie en même temps qu'apparut dans l'arène socio-politique du pays, le prolétariat roumain. Parmi les publications de l'époque — et celles qui embrassaient la cause de la classe ouvrière se multipliaient toujours davantage — « Contemporanul » aspirait à être une tribune de la pensée la plus avancée de son temps, la tribune réunissant les esprits non conformistes, les plus téméraires, les plus conscients de l'évolution ultérieure de l'histoire, érudits et militants notoires ayant consacré leur vie à la lutte du peuple roumain pour l'indépendance nationale et la libération sociale.

Cela ne pouvait qu'accélérer la marche de l'histoire, et c'est pour atteindre ce but audacieux que « Contemporanul » s'est proposé de diffuser les idées avancés, les principes du socialisme scientifique, qui évoluait lui-même rapidement à partir d'une orientation d'un caractère démocratique général dans une direction marxiste, poussant à l'union du mouvement ouvrier avec la nouvelle idéologie révolutionnaire du prolétariat et, implicitement, à l'élévation des luttes sociales de Roumanie à un échelon supérieur.

« Nous rendons hommage à la mémoire des érudits et des publicistes militants » — a déclaré le secrétaire général du Parti Communiste Roumain, Nicolae Ceaușescu, dans le message qu'il a adressé au « Contemporanul », lors du double anniversaire de la revue — à ceux qui, réunis autour du « Contemporanul », ont fait de l'élévation du niveau culturel du peuple, de la large diffusion des idées matérialistes au sein des masses, de la création d'un art et d'une culture s'inspirant des exigences du développement progressiste de la société roumaine, le but suprême de leur art et de leur activité. »

La réapparition, en 1946, du « Contemporanul », dans le contexte de la prise du pouvoir par la classe ouvrière, dirigée par le parti communiste, a d'autant plus obligé la revue à persévérer dans son attitude militante, inaugurée 65 ans auparavant, et pour remplir le rôle qui lui revient aujourd'hui, dans l'édification de la société socialiste. Elle a été et


CONTEMPORANUL

REVISTĂ ŞTIINŢIFICĂ ŞI LITERARĂ

IESE DE DOUĂ ORI PE LUNĂ.

REDACTORI.

pentru partea literară — V. G. Morţun

pentru partea ştiinţifică — I. Nadejde

N. 17. an. IV. — Iaşi 1885.

Privim ca abonaţi pe D-nii ce vor bine vrei a primi două numere unul după altul.

reste constamment fidèle à la cause de la classe ouvrière, réunissant autour d'elle les esprits éclairés les plus représentatifs, abordant les problèmes essentiels de son temps. A feuilleter la collection du « Contemporanul » datant du dernier quart de siècle, on peut voir qu'il n'y manque aucun des grands noms de la culture roumaine d'après-guerre, comme Mihaïl Sadoveanu, Mihaï Ralea et George Călinescu, Grigore Preoteasa, Lucreţiu Pătrăşcanu et Ion Călugăru, Tudor Arghezi, Tudor Vianu et Lucian Blaga, C. I. Parhon, Traïan Săvulescu et N. G. Lupu, George Bacovia, Ion Barbu et Miron Radu Paraschivescu, Al. Kiriţescu, Ion Manolescu et Lucia Sturdza-Bulandra, George Oprescu, Iser et Camil Ressu, Perpessicius, Hortensia Papadat-Bengescu et Camil Petrescu, George Vraca, George Storin et George Calboreanu, Dimitrie Cuclin, Mihaïl Jora et Paul Constantinescu. La liste des noms prestigieux des arts et de la culture roumaine, des sciences et de la philosophie, qui figurent parmi les collaborateurs permanents du « Contemporanul » — certains, comme celui de George Călinescu ou Geo Bogza furent présents, sans interruption, chaque semaine, pendant des années — pourrait être allongée encore, avant d'arriver à ceux qui, actuellement, sont fiers de compter parmi les continuateurs de l'esprit des générations précédentes.

Quatre-vingt-dix ans de tradition, dont le dernier quart de siècle, d'une prodigieuse portée, constituent — pour une publication politique-sociale-culturelle à grand tirage — un titre de gloire bien mérité. Sa valeur est reconnue non seulement pour le prestige dont elle jouit parmi ses lecteurs, mais aussi par le fait que la plupart des grands esprits universels sont aussitôt prêts à répondre à toute sollicitation, la revue ayant réussi à s'imposer au cours de ces dernières années dans la plupart des pays d'Europe.

Un parallèle entre le « Contemporanul » et quelque autre périodique du même genre est assez difficile à établir et risquerait fort d'être incomplet. Nous pourrions le définir comme un magazine intellectuel de débats et d'information, axé à la fois sur les grands problèmes politiques, philosophiques et sociaux de l'époque contemporaine, de l'esthétique et de l'histoire, de l'enseignement et de l'éducation, et, dans le même temps, traitant le phénomène littéraire, théâtral, cinématographique, musical et plastique courant, comprenant une chronique hebdomadaire des principales manifestations artistiques et culturelles, afin de suivre le rôle social de la culture dans toutes ses coordonnées, jusqu'au reportage mondial et au documentaire des principaux problèmes à l'ordre du jour. Ne publiant que fort peu d'œuvres littéraires, donc se dispensant sciemment et selon un programme bien arrêté de l'un des plus sûrs attraits pour les lecteurs, « Contemporanul » parvient à s'imposer par un tirage hebdomadaire constant de 70 à 80 000 exemplaires, et elle est surtout recherchée pour les signatures prestigieuses qui furent à son sommaire, pour son autorité, le vaste champ de ses informations qui couvre toutes les nouveautés dans l'aire de son

programme, la diversité de style de ses collaborateurs, son caractère de tribune ouverte à tous, dans le cadre de la polémique qualifiée. De ce fait, le « Contemporanul » actuel, sans être solitaire, est singulier, unique, dans le palmarès du journalisme contemporain roumain, mettant son point d'orgueil à ne pas demeurer que l'épigone ou l'homonyme de l'ancien « Contemporanul », mais son continuateur spirituel, dans le cadre de la problématique actuelle. Il a ainsi dépassé, par l'envergure, le cadre de la publication d'antan, à laquelle il est demeuré, en essence, fidèle quant au programme: l'actualité, l'action militante depuis les positions les plus avancées de l'époque, la perspective. Voilà ce qui rattache organiquement le « Contemporanul » d'aujourd'hui au « Contemporanul » d'il y a quatre-vingt-dix ans et c'est précisément cette osmose spirituelle qui nous permet de célébrer son double anniversaire, dans le cadre d'une unique appréciation de sa valeur.

La rédaction, ce « récepteur et, en même temps, réflecteur de conscience sur l'écran de l'époque » — ainsi que la définissait l'un de ses fidèles collaborateurs — a assisté à la cérémonie avec l'émotion non dépourvue d'esprit autocritique et avec la conscience de sa lourde et multiple responsabilité en perspective.

Appelé à militer en faveur du développement des relations culturelles entre le peuple roumain et les autres peuples, pour la participation active de la Roumanie à l'échange mondial des idées et des valeurs artistiques et au progrès de la culture et de la civilisation contemporaines, « Contemporanul », dont le titre est toujours d'actualité, et, de ce fait, ouvert à l'avenir, possède un passé qui l'oblige et une perspective consciemment engagée sur la voie des plus nobles causes de l'humanité.

L'HUMANISME SOCIALISTE — CRITÉRE DE VALORISATION DE LA CULTURE ROUMAINE

par ION PASCADI

Depuis toujours l'établissement des critères d'appréciation des produits de la culture a constitué un problème difficile si bien qu'on a souvent émis des jugements absolus ou au contraire adopté à son égard des positions sceptiques et relativistes. En partant de l'orientation philosophique, mais aussi de différentes conceptions éthiques et politiques on a prononcé bien des fois des jugements de valeur de nature différente sur un même objet, ce qui a entretenu le préjugé que dans ce domaine le subjectivisme et le volontarisme peuvent avoir le dernier mot.

L'axiologie marxiste, dont le processus de formation, en tant que discipline rigoureuse dans l'ensemble de la conception matérialiste — dialectique et historique sur le monde, n'est pas encore achevé, a été injustement négligée par le fait de conceptions simplistes et dogmatiques, d'où il résulte que l'établissement des critères d'appréciation des valeurs est resté en grande partie l'apanage de théories idéalistes de différentes nuances. En ce qui nous concerne, nous ne voulons pas ouvrir ici une discussion sur le système complexe des critères d'appréciation, mais simplement nous arrêter sur un seul d'entre eux — L'HUMANISME SOCIALISTE — qui nous semble essentiel dans l'ensemble des critères d'appréciation des valeurs culturelles en général, et de la culture roumaine en particulier.

Nous partons du principe que les valeurs de la culture ne sont pas un fait établi, mais au contraire un effet de l'interaction entre l'objet et le sujet, et que le produit de la création doit être envisagé commé une « réalité construite » ayant son objectivité et ses lois propres. Créées *par l'homme* et *pour l'homme*, elles ne peuvent exister que *dans*, *par* et *pour la société*, et les critères d'après lesquels on peut les différencier, les sélectionner, les classifier se situeront dans la perspective humaine.

Il va sans dire que le processus de constitution des critères de valorisation est complexe: la perspective humaine suppose premièrement une époque, un régime, des classes ou un groupe social auquel appartiennent les individus, mais également les traditions nationales ou universelles, les lois spécifiques qui gouvernent le domaine dont il est question, la nature individuelle de la valeur culturelle respective et — the last but not the least — la personnalité du critique.

Comment arrive-t-on à se tirer de cet épais taillis de déterminations, conditionnements et implications? En se plaçant dans la perspective marxiste, car le matérialisme dialectique et historique suppose une vision multiforme, complexe, non sans préciser qu'en dernière *instance*, ce sont les lois du progrès social qui déterminent les options justes et confèrent leur « objectivité » aux valeurs de la culture. Toutefois il ne suffit pas de s'en tenir à cette dernière instance, et l'étude des valeurs de la culture roumaine est édifiante en ce sens.

Les critères d'évaluation — quoique distincts — ne peuvent pas être pris en considération séparément, et leur unité dans la diversité est représentée dans le contexte de notre société par l'humanisme socialiste. Ce point de vue est justifié et s'explique par le fait qu'un objet de culture est toujours une objectivation d'un aspect de la substance humaine, et l'homme concret dont parle Marx réunit tous ces aspects, et par voie de conséquence, tous les critères. L'idéal socialiste de l'homme polyvalent suppose — malgré la spécialisation et l'autonomie relative des domaines — justement cette conver-

gence des critères. La nature humaine n'est pas une donnée biologique abstraite, mais au contraire une donnée socialement modelée, de sorte que les attributs généralement humains prennent toujours une teinte historique déterminée.

L'humanisme socialiste devait naturellement devenir le pilier de tout le système de reconsidération des valeurs parce qu'il permet (historiquement parlant) le développement le plus vaste de l'esprit humain, et exprime dans le processus de formation de la nouvelle société, une forme supérieure des exigences du progrès social. Il est clair, par exemple, que dans la culture de la Roumanie socialiste les exigences de l'époque, la nature du régime, le rôle directeur du parti de la classe ouvrière acquièrent un poids déterminant dans la structure des valeurs de la culture, et par conséquent que l'humanisme socialiste s'avère le critère général d'appréciation le plus indiqué. Parallèlement, les traditions nationales de la culture roumaine et aussi la manière dont celle-ci s'incorpore à la culture universelle exercent une action essentielle. Ces composantes générales n'aboutissent pas automatiquement à la découverte authentique, parce que les valeurs appartenant à des cultures différentes ont leurs lois propres — cette « *Selbstbewegung* » dont parlait Marx — qui ne peuvent être méconnues.

C'est pourquoi nous osons dire que — à notre avis — il n'est pas possible d'établir une hiérarchie entre des domaines différents, qu'il n'est pas possible de faire prévaloir la politique par exemple sur les arts ou la philosophie, la morale. A la vérité on ne peut qu'observer une prépondérance de l'un ou l'autre domaine, ainsi qu'une interaction générale. En parlant par exemple de l'esprit de parti communiste en matière d'art, nous enregistrerons sa substance profondément créatrice, mais nous ne pourrons jamais affirmer que c'est la politique qui fixe les lois de la composition en matière de littérature, de musique ou de peinture.

Les documents des neuvième et dixième congrès du Parti Communiste Roumain ainsi que les discours de son secrétaire général, Nicolae Ceaușescu (surtout ceux qui se rapportent au travail idéologique), ont souligné chaque fois les hautes tâches à accomplir, mais les mêmes documents ont fait ressortir aussi la pleine liberté de création dont jouissent les écrivains et les artistes en Roumanie, et le fait que les exigences se refèrent en premier lieu au message de leurs œuvres, à ce qu'ils disent et non pas à leur façon de le dire. Sans doute entre « quoi » et « comment » il n'y a pas de rupture, mais cela ne peut être apprécié que dans chaque cas en particulier, les valeurs de la culture jouissant d'une *individualité* que l'on ne saurait méconnaître; par ailleurs, si l'on part des critères sociaux d'ordre général, il y a des domaines où la personnalité, les préférences, le goût du critique sont essentiels, évidemment dans la mesure où ils s'inscrivent dans le périmetre de l'ensemble des idéaux de la société respective.

C'est l'humanisme qui dans chaque cas modèle les autres types de critères dans le cadre des systèmes d'appréciation, car pour les marxistes toutes les valeurs de la vraie culture nous renvoient en dernière instance à l'homme, et son caractère unilatéral dans la société de consommation, selon H. Marcuse par exemple, n'est qu'une des facettes de l'antihumanisme.

La question se pose parfois de savoir si des critères comme l'humanisme, l'esprit de parti, l'efficience sociale, le rapport avec la vie, coïncident ou bien agissent sur des plans différents. Si on considère l'humanisme sous un angle concret et non pas abstrait, il coïncide en son essence avec l'esprit de parti bien que sur une sphère plus large, dans ce sens que par exemple on ne peut trouver à n'importe quelle attitude généralement éthique des « valences » politiques. L'humanisme socialiste, justement parce qu'il n'est pas contemplatif, sous-entend l'efficience sociale mais tout ce qui est efficient ne peut pas répondre automatiquement aux idéaux généraux de la société. Dans le même temps, précisément parce qu'il ne plane pas quelque part dans les nuages mais repose sur une base sociale précise, l'humanisme socialiste suppose un contact étroit avec la vie, mais il ne suffit pas à une œuvre d'art de rendre la réalité pour devenir automatiquement une valeur.

Ainsi qu'il ressort des exemples susdits, les implications idéologiques de l'humanisme socialiste sont des plus complexes et des plus profondes, ses liens avec la politique du parti communiste et avec la pratique de la construction de l'ordre nouveau sont des plus étroits. Evidemment, pour énoncer un jugement de valeur correct, on doit l'appliquer à l'objet culturel concret.

Le critère de l'humanisme en général, et de l'humanisme socialiste en particulier, a été l'objet de nombreuses attaques, venant parfois de la part d'ennemis déclarés, situés délibérément sur des positions sociales hostiles à l'homme, et d'autres fois de la part des spécialistes, de différents domaines qui parce qu'ils ne comprenaient pas la spécificité du nouvel humanisme le traitaient avec scepticisme, affirmant qu'il ne s'appliquerait pas à l'époque de la révolution technico-scientifique contemporaine, au stade actuel de la culture.

La science surtout a été considérée par les uns — voir Michel Foucault par exemple — étrangère à l'humanisme lequel introduirait le subjectivisme et ne permettrait pas la rigueur. La culture roumaine — de même que la culture universelle au demeurant — démontre que les découvertes scientifiques sont appréciées en fonction de leur utilité pour l'homme et que lorsqu'elles sont tournées contre lui la finalité même de la science est mise en question.

Pour ce qui est de l'art le critère de l'humanisme socialiste est aussi essentiel: le culte du primitivisme, celui de la violence et de la sexualité, caractéristiques de certaines productions « artistiques », de même que l'indifférence à l'égard de celui qui réceptionne, sont des manifestations antihumaines et il s'avère absolument nécessaire de déterminer une attitude critique vis-à-vis des « œuvres » de ce genre.

La morale socialiste est fondée sur des considérations profondément humanistes. L'instauration de normes nouvelles de coexistence, basées sur les principes de l'équité et de la justice sociale, exprime une position axiologique historiquement déterminée

de telle manière que sa finalité ultime soit l'homme. Les lois qui les gouvernent prennent leur source dans cette essence profondément humaniste de l'esprit qui les conduit.

Dans de nombreuses discussions visant à définir la philosophie on a souligné l'unité existant entre l'ontologie, la gnoséologie et l'axiologie, incluant de la sorte la composante humaniste dans sa structure. La philosophie marxiste implique sans aucun doute une vision de l'homme radicalement différente de celle d'autres philosophies, mais elle n'est pas la seule à sous-entendre l'humanisme et c'est justement ce qui permet le dialogue critique avec d'autres conceptions du monde. L'antihumanisme propre à la théorie structuraliste, en dernière instance, ainsi que celui contenu implicitement dans d'autres conceptions comme le positivisme logique, la philosophie de la nature vivante, du concept ou du langage ne s'opposent pas seulement au marxisme mais aussi à l'existentialisme, à la phénoménologie qui professent à l'égard de l'homme et de son destin une position progressiste même alors qu'elle est inévitablement limitée.

L'action de l'humanisme socialiste comme critère d'appréciation de la culture peut être l'objet d'une analyse à la fois diachronique et synchronique. La théorie marxiste à l'égard de l'héritage culturel développée par V. I. Lénine, est fondée en premier lieu sur le critère de l'humanisme, c'est-à-dire la mesure où telle ou telle valeur, produit d'une autre époque, a servi ou non le progrès social. On manifeste parfois une tendance simpliste à croire que la vision marxiste implique dans le cas de l'héritage culturel du passé l'« actualisation » de cet héritage, et son appréciation strictement par rapport aux conceptions actuelles et tout simplement son amendement lorsqu'il ne correspond pas à notre démarche actuelle. C'est ignorer le processus diachronique de l'évolution de la culture, le fait que l'appréciation scientifique implique, avant tout, la mise en lumière de la fonction sociale réelle qu'une valeur ou une autre ont joué au moment de leur apparition, et seulement après ses répercussions contemporaines.

Le rôle d'un philosophe par exemple, esthéticien et critique, comme Titu Maiorescu dans la culture roumaine, est complexe et contradictoire, il ne peut être exclusivement expliqué par sa position sociale et par les forces politiques qu'il représentait, c'est-à-dire indépendamment du rôle positif et réel qu'il a joué dans l'évolution de la littérature roumaine. On ne peut disjoindre ces éléments. Constantin Dobrogeanu-Gherea a joué, dans le même sens, un rôle important. Sa position a le mérite d'être sensiblement proche du marxisme, même si certaines de ses théories n'avaient rien de scientifique et ne tenaient pas compte de la « dynamique » de l'évolution de la société roumaine dans les coordonnées de ses perspectives. Certes, il n'est pas facile de fixer exactement la place qui revient dans la culture roumaine à Octavian Goga, poète patriote, qui à certain moment se livra à une activité politique qui servait la cause des forces réactionnaires, mais cet exemple prouve que les différents types de valeurs restent en un sens *irréductibles* et ne permettent pas une reconsidération globale, non différenciée. L'humanisme applicable à l'œuvre littéraire est contredit ici par l'antihumanisme des positions sociales, que servait l'activité politique de l'écrivain en sorte qu'on ne peut oublier quand on émet à son sujet une appréciation générale — sans mélanger un domaine avec l'autre — que la science est foncièrement critique et objective, que ses mérites ne peuvent compenser les fautes, et vice-versa.

Le système socialiste de référence en matière d'appréciation est donc tout aussi concrètement historique que généralement humain, valable pour le moment même et dans la perspective de l'avenir. La conception marxiste du monde ne permet pas l'application de canons rigides ou d'une vision dénuée de dynamisme. Les valeurs du passé doivent sans doute subir des mutations, ainsi que l'affirmait le philosophe et poète roumain Lucian Blaga, et il arrive souvent que les idées et les valeurs d'une époque jouent ultérieurement un rôle tout différent de leur rôle initial, mais ces changements sont à leur tour déterminés par le régime social ainsi que par le cadre axiologique existant à chaque moment historique.

Nous appliquerons dans la reconsidération des valeurs des critères intrinsèques aussi bien que des critères extrinsèques, autrement dit n'appartenant pas au même domaine spécifique. On pourrait objecter que l'humanisme socialiste est un critère extrinsèque à l'objet mis en question et resterait de ce fait un critère secondaire. N'oublions pas que toute valeur a son coefficient d'humanité, en ce sens qu'elle exprime l'homme, qu'elle le sert. Par ailleurs il est impossible ou à tout le moins non scientifique d'exprimer un jugement exclusivement « intrinsèque », un « purisme axiologique ». L'autonomisme esthétiste par exemple s'est avéré en ce sens dépourvu de fondement et de support réel, même s'il a pu, à certaines époques, avoir une justification historique, et peut être parfois utilisé méthodologiquement avec une efficacité relative.

L'appréciation des œuvres contemporaines n'est pas moins difficile et peut être parfois même beaucoup plus compliquée que celle des œuvres du passé dont la sélection a été faite par le temps. On parle, à juste titre d'ailleurs, du manque de « distance » qui empêche une appréciation « objective », suffisamment large. En effet, les points de référence des valeurs du présent ne peuvent être trouvés que dans le passé (que le présent continue mais dont il est souvent fondamentalement différent) et dans ce qui se trouve à l'unisson sur le globe dans l'ensemble de la culture universelle. L'humanisme socialiste a ici l'avantage d'introduire — évidemment comme modèle idéal — la troisième dimension: l'AVENIR — qu'une perspective scientifique peut entrevoir.

La prospective, la « futurologie » en est encore à ses débuts, et les prévisions sont établies dans des domaines plus facilement mesurables quantitativement que la culture. Toutefois, étant donné que le marxisme implique une attitude active, de constitution consciente de l'avenir, les paramètres généraux de celui-ci peuvent être établis même dans le domaine délicat des valeurs spirituelles, si bien que l'appréciation du présent peut être réalisée aussi comme une projection sur l'avenir.

On est exposé cependant à certains dangers à cet égard: l'actualité est souvent prise automatiquement pour un critère de valeur; d'autres fois, la fonction éducative, cognitive ou d'autre nature de certains objets culturels suscite une vision pragmatique, ou relevant de l'instrumentalisme, en ce sens que les éléments opportuns qu'ils contiennent nous incitent à leur conférer une certaine valeur. L'époque moderne qui est celle d'une gigantesque dépense de forces et d'énergies pose le problème du rationnement de celles-ci, de l'efficience des investissements de talent et d'intelligence. Malheureusement ce pesage « opérationnel » est fréquemment soumis à l'élément économique ou politique. L'humanisme socialiste est étroitement raccordé au critère de l'efficience, mais sur un plan général, des vues étroites de n'importe quel genre, dues à des facteurs occasionnels ou à une spécialisation ne doivent pas lui amputer son spectre complexe en l'apauvrissant ou en le réduisant à l'unilatéralité. Le modèle humain de l'avenir est « pluridimensionnel » et donc « plurifonctionnel », de sorte que l'appréciation des produits de la création doit être multiforme, non seulement à cause de leur rôle immédiat, mais aussi à cause de leurs effets ultérieurs directs ou indirects.

La culture roumaine contemporaine, riche en valeurs qui continuent les traditions nationales, est en même temps intégrée à la culture progressiste universelle, avec laquelle nous avons de nombreux contacts. L'humanisme socialiste suppose une *ouverture* ainsi qu'un *militantisme* actif du système roumain de valeurs culturelles, ce qui permet à ces valeurs de s'inscrire sur une ligne ferme sans être rigide, unitaire sans être uniforme, précise sans être monocorde.

ECHOS

Placées sous le haut patronage du Président du Conseil d'État, Nicolae Ceaușescu, ont eu lieu, en Roumanie au cours des mois de septembre et d'octobre 1971, de nombreuses manifestations consacrées au 2500e anniversaire de la fondation de l'Etat Iranien. L'Académie de la République Socialiste de Roumanie a tenu une session scientifique de communications ayant trait à cet événement, ainsi qu'aux relations roumano-iraniennes traditionnelles; au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie a été ouverte une exposition « L'Art iranien dans les collections de la Roumanie »; des expositions de photos « Images de l'Iran » ont été inaugurées dans les villes de Bucarest, Cluj, Brașov, Pitești et Ploiești; l'Institut Roumain pour les Relations Culturelles avec l'Etranger et l'Université Populaire de Bucarest ont organisé des soirées culturelles, dans le cadre desquelles des récitals ont fait connaître la poésie et la musique persanes. Les revues d'art, de culture, d'histoire et de philosophie roumaines ont publié nombre d'études et d'articles concernant l'histoire et la civilisation persanes, ainsi que les rapports irano-roumains le long des siècles.

Le « Festival de la Roumanie », qui s'est tenu en septembre 1971 dans la République de Saint-Marin a donné lieu à des spectacles de la Chorale « Madrigal » du Conservatoire de Musique de Bucarest, de l'Ensemble folklorique « Rapsodia » et du Théâtre de la Jeunesse de Piatra-Neamț (avec la pièce *le Nègre blanc* adaptée du conte du classique roumain Ion Creangă), ainsi que deux tables rondes, dédiées à la littérature et aux arts roumains, auxquelles ont pris part — aux côtés d'intellectuels d'Italie et de Saint-Marin les hommes de lettres roumains Paul Everac, Dragoș Vrânceanu, Florian Potra, les metteurs en scène Horea Popescu, George Teodorescu et Eduard Covali.

Le Symposium international sur les traductions d'œuvres littéraires roumaines, organisé — dans la station balnéaire du bord de la mer de Neptun — par le Conseil de la Culture et de l'Éducation socialiste, en collaboration avec l'Union des Écrivains de la République Socialiste de Roumanie, a réuni des gens de lettres de plusieurs pays du monde, qui se sont consacrés à la diffusion des valeurs de la littérature roumaine. Ont participé aux travaux, entre autres: Armita Ray (Inde), Iouri Kojevnikov et Kiril Kovaldjil (U.R.S.S.), Rita Boumi-Pappa (Grèce), Mariano Baffi (Italie), Domokos Samuel (Hongrie), Ion Bălan et Adam Puslojič (Yougoslavie), Atasushi Naono (Japon), Guergana Stratiéva (Bulgarie), Halina Mirska-Lasota (Pologne), Alice Sulfianska (Tchécoslovaquie).

A la XXIIIe Rencontre internationale de Genève (août-septembre 1971), ayant pour thème « Où va la civilisation?», a pris part une délégation d'hommes de lettres et d'artistes roumains, formée de George Ivașcu, Gh. Vlădescu-Răcoasa, N. Tertulian, Adrian Marino.

La littérature roumaine dans le monde: Aux Editions polonaises PIW — une « Anthologie de la nouvelle roumaine contemporaine » réunit 19 nouvelles, signées par les écrivains A. E. Baconsky, Eugen Barbu, Al. Ivasiuc, Theodor Mazilu, Iulian Neacșu, Titus Popovici, Zaharia Stancu, Nicolae Velea, Romulus Vulpescu; dans la collection « La Bibliothèque moderne » des Editions hongroises «Europa », vient de paraître « Les Portes » de Veronica Porumbacu, traduit par Istvan Klúmak; à Athènes dans la version grecque de Tassos Lazaridis, un volume de Panaït Istrati « Nerantsula »; la version allemande du roman «La Tribu» de Zaharia Stancu a été imprimée par les Editions « Styria » de Vienne; une « Chrestomathie » de la littérature roumaine des XIXe et XXe siècles est parue, par les soins de I.O. Zaïountchikovski, aux Editions de l'Université de Moscou.

La revue française « La Quinzaine littéraire » (no 122/1971) a publié l'Essai de l'esthéticien roumain Nicolae Tertulian, intitulé « Lukács ou la synthèse impossible », tandis que dans les pages du périodique « Kritika » de Budapest (no 9/1971) paraissait l'étude « Exploration des significations », signée par le critique Adrian Marino.

En octobre 1971, s'est déroulé dans la ville de Bacău, un Festival littéraire-artistique consacré à la commémoration du quatre-vingt-dixième anniversaire de la naissance du grand poète roumain George Bacovia. A cette occasion s'est tenue une session scientifique touchant à l'exégèse de l'œuvre du poète, où furent présentées plus de 20 communications. En outre, fut inaugurée la Maison mémoriale « George Bacovia », ainsi que le parc-musée comprenant des « Métaphores bacoviennes » réalisées en pierre, et la statue du poète, œuvre du sculpteur Constantin Popovici. A ces manifestations sont venues s'ajouter des soirées lyriques et musicales, des récitations des poésies de Bacovia dans les places publiques de la ville, ainsi que des spectacles de ballet.

t h è â t r e

VALENTIN SILVESTRU

D'une saison à l'autre

En Roumanie socialiste une habitude a pris de solides racines: celle de faire au bout de chaque saison théâtrale une manifestation plénière comme pour prendre le pouls de la scène, établir la feuille de température de la vie artistique. Pendant l'été 1971 cette charge est revenue au festival intitulé « Les journées de la dramaturgie nationale », réunion d'envergure qui a duré dans son ensemble cinquante jours et a servi de tremplin à quelques œuvres et spectacles représentatifs. Cette compétition a comme toujours été accompagnée de discussions dans la presse et dans les cercles compétents. Les discussions ont surtout porté sur la capacité du théâtre à remplir sa fonction civique, si caractéristique pour l'histoire du théâtre roumain, et notamment à le porter au niveau des exigences esthétiques et du goût moderne qui connaît une évolution continue et spectaculaire.

Un drame intéressant dans le régistre éthique, traitant des relations entre parents et enfants sur la trame des événements sociaux du dernier quart de siècle: *la Chatte dans la nuit du Nouvel An* par Dumitru Radu Popescu fut l'objet de trois expériences scéniques différentes des ensembles de Bucarest, Cluj et Braşov et d'un large commentaire critique concernant les perspectives plus ou moins grandes de l'auteur, en rapport avec ses autres ouvrages. *L'homme qui...* par le dramaturge éprouvé qu'est Horia Lovinescu, s'est constituée en fiche de typologie actuelle, par le truchement d'une action entraînante sur l'espionnage et le contre-espionnage économique, qui sert maintenant de source d'inspiration à beaucoup de livres d'aventures dans différents pays. *La Semaine sainte* de Paul Anghel, inspirée de la lutte héroïque d'un des grands chefs roumains du moyen âge, Etienne le Grand, pour l'indépendance de la Moldavie, et *Sous le signe du taureau* de Mihnea Gheorghiu, reportage dramatique substantiel de la révolte de Tudor Vladimirescu, qui eut lieu au début du siècle dernier, ont constitué les réalisations les plus marquantes dans le domaine de la pièce historique, ou, plus exactement, dont l'histoire fut le prétexte. *Pas de magasin à l'étage* par Eugen Barbu, bien connu comme prosateur et publiciste, évocation de la dissolution de la petite bourgeoisie en temps de guerre, a bénéficié d'une interprétation colorée et puissamment mise en relief.

Les débats au sujet de ces pièces et d'autres, sur l'orientation idéologique et esthétique des spectacles ont pris une tournure spéciale au commencement de la saison théâtrale, à la suite de l'exposé présenté en juillet 1971 par le secrétaire général du Parti Communiste Roumain, Nicolae Ceauşescu, sur la nécessité d'élever toute l'activité idéologique, artistique, scientifique au niveau imposé par le développement impétueux de la Roumanie contemporaine. Cet exposé a eu une répercussion considérable qui a déterminé la remise en cause des principes qui gouvernaient certains programmes culturels, aussi bien que la réorganisation des organismes dirigeants. En matière de théâtre, on a reconsidéré dans un esprit critique des pièces, des spectacles, l'activité de certaines institutions d'art scénique, des répertoires, en insistant sur le ton nouveau à imprimer à la culture théâtrale en fonction des exigences du stade actuel de la civilisation spirituelle roumaine. On a blâmé les exemples de l'esprit de lucre et de frivolité, donnés par toute une pléthore de pièces boulevardières, insipides ou grossières. On a critiqué la pauvreté d'idées, l'épigonisme, les

pastiches modernistes de certains ouvrages roumains de dernière heure, on a fustigé la vulgarité et la platitude de certains spectacles. L'opinion unanime est que la dramaturgie nationale et surtout la dramaturgie actuelle, doit être tout spécialement cultivée, que les options effectuées dans le répertoire de la littérature étrangère doivent procéder d'un esprit sélectif rigoureux, que le théâtre est tenu de tenir compte en permanence et sans transiger des exigences spirituelles du public.

Cet impératif qui émane des réalités nationales revêt une importance considérable si on le rapporte au contexte du théâtre universel. Tandis que dans beaucoup de pays les établissements subventionnés sont en nombre plus que réduit et les compagnies éphémères vivent une existence agitée, dramatique, instable, l'Etat roumain subventionne quarante-deux théâtres, qui ont leurs salles propres et des troupes permanentes comprenant entre 30 et 100 acteurs, metteurs en scène, scénographes, ouvriers pour la scène et les ateliers annexes. Tous ces théâtres possèdent un répertoire, offrant jusqu'à 7 spectacles par semaine, mais ne sont pas obligés à plus de 5 à 7 premières par an, ce qui ne représente pas un trop grand effort, et laisse tout le temps nécessaire à l'étude, à la pensée, à la création. A un moment où dans beaucoup de pays, le chômage artistique est une plaie notoire, tous les élèves frais émoulus des instituts roumains d'art dramatique — où l'enseignement est gratuit et où sont dispensées un grand nombre de bourses — sont placés par l'Etat et reçoivent un travail assuré conformément à leur formation, à leur talent et à leurs désirs. Loin d'attendre de débuter pendant des années, ils reçoivent aussitôt un rôle et souvent le premier. Par suite de l'âpre concurrence existant entre le théâtre et le cinéma et surtout entre le théâtre et la télévision, dans beaucoup de pays, les théâtres subissent une crise chronique. En Roumanie, pour plusieurs raisons, parmi lesquelles l'intellectualisation du public, la politique de décentralisation, l'harmonisation des programmes d'Etat et des constructions de locaux culturels, etc. — le nombre des spectateurs augmente, malgré la multiplication impressionnante des auditeurs de la télévision.

Tout cela requiert de la part des gens de théâtre une attention accrue à l'égard des revendications du public, lequel aspire à un art audacieux, actuel et substantiel, conforme à ses préoccupations spirituelles. La presse engage le théâtre à mieux connaître ses spectateurs, à les écouter, à les consulter, et il est hors de doute que ce rapprochement entre la production artistique et ceux auxquels elle s'adresse donnera les fruits attendus.

Le 1er octobre 1971, une bonne partie des scènes roumaines avaient offert, offraient, ou étaient sur le point d'offrir leurs nouveaux spectacles. L'une des caractéristiques de la saison nouvelle aurait été, semble-t-il, la découverte et la redécouverte de pièces plus ou moins anciennes, de la production nationale. *Les Sœurs Boga* de Lovinescu, *les Journalistes* de Al. Mirodan, *la Seconde 58* de Dorel Dorian comptent parmi les comédies et les drames vieux de dix à quinze ans, qui connaîtront maintenant une nouvelle jeunesse scénique. Parmi les premières, celle qui attire en premier lieu l'attention c'est « l'atroce farce » intitulée *l'Intérêt général* d'Aurel Baranga, peut-être le meilleur, le plus prolifique auteur de comédies roumain contemporain, en même temps que l'un des plus populaires. Il a décidé de monter sa pièce lui-même au Théâtre de Comédie de Bucarest, mais pour les quelque vingt autres théâtres qui l'ont retenue dans leur répertoire, évidemment la mise en scène est restée aux soins des directeurs de scène spécialisés. Paul Everac met la dernière main à son drame *Eaux et miroirs* inspiré par les grandes crues qui se sont abattues sur la Roumanie en 1970 et par les opérations de sauvetage. Al. Mirodan a publié une nouvelle pièce qui sera donnée en première « princeps » au théâtre « Lucia Sturdza Bulandra » de Bucarest. Bien entendu, il y a aussi les écrivains débutants et beaucoup d'autres pièces.

Les metteurs en scène les plus marquants ont aussi annoncé des projets alléchants. Liviu Ciulei a l'intention de monter le drame monumental de Camil Petrescu *Bălcescu*, la révolution roumaine de 1848, et la célèbre *Lettre perdue* de Caragiale. Lucian Pintilie achève *le Revizor* de Gogol. David Essrig présente *la Tempête* de Shakespeare au Théâtre National de Bucarest. Radu Penciulescu montera, toujours au Théâtre National, un drame moderne. Horea Popescu étudie *Danton* de Camil Petrescu. Ion Cojar prépare au «Petit théâtre» l'antique *Antigone*. On annonce pour Bucarest et d'autres villes *Sainte Jeanne des abattoirs* de Brecht qui n'a encore jamais été jouée en Roumanie, *Conte d'Irkoutsk* du dramaturge soviétique A. Arbouzov, *le Menteur* de Goldoni, *Romulus le Grand* de Dürrenmatt, des œuvres d'Arthur Miller, Armand Gatti, Tennessee Williams, Peter Weiss, Rolf Hochhut, du bulgare Guéorgui Djagarov, d'autres encore, beaucoup trop nombreux pour être énumérés sur une affiche qui risque d'être fastidieuse pour le lecteur d'un article de revue.

L'effort général pour découvrir des thèmes contemporains et des expressions inédites est à coup sûr un reflet de l'appétence du public pour l'inédit, appétence que s'efforcent par ailleurs de satisfaire les répertoires de la radio, de la télévision de même que les excellentes traductions éditées ou publiées par la revue mensuelle de littérature universelle *Secolul 20*. Il faut remarquer que pendant les deux denières années les maisons d'édition et les revues littéraires ont lancé un certain nombre de pièces modernes par lesquelles les théâtres ne se sont pas laissés séduire. Il est probable que le penchant de plus en plus accentué pour une création nationale favorisera le lancement de la littérature dramatique imprimée.

Les augures de l'année théâtrale 1971—72 sont décidément propices à des réalisations d'art authentiques, l'ardeur au travail est générale, il ne reste donc qu'à suivre attentivement les événements, dans l'ambiance de la culture socialiste, toujours exigeante envers elle-même, aspirant à la perfection, aspirant légitimement à inscrire le génie roumain, si fertile en inventions, au rang de l'universalité.

A la recherche de Shakespeare

par ANDREÏ BĂLEANU

Le Roi Lear mis en scène par Radu Penciulescu pendant la saison 1970/71 au Théâtre National « I. L. Caragiale » appartient à ce genre de spectacles appelés — dirait-on — tout exprès à polariser les opinions les plus contradictoires. Certains l'ont soutenu avec ardeur, d'autres l'ont âprement combattu. Et peut-être est-ce justement le principal mérite de cette catégorie de pièces de déclencher des polémiques, de mettre en évidence sans équivoque des points de vue opposés, de provoquer des options. Ces points de vue consignent ainsi, dans l'histoire de l'art dramatique, des moments cruciaux, contribuant à définir les positions esthétiques, à poser les jalons de certains processus et perspectives qui dépassent souvent les proportions strictes d'une action artistique singulière.

Radu Penciulescu a rouvert, avec son *Lear*, l'ancien et toujours nouveau problème de la contemporanéité des classiques. Et il l'a fait de façon d'autant plus frappante que sa conception, violemment antitraditionnaliste, a été réalisée cette fois non pas dans le cadre d'une petite troupe d'avant-garde, mais au Théâtre National de Bucarest, première scène du pays, dominée par des modèles consacrés et de respectables traditions, en d'autres termes dans ce théâtre même que nombre de gens s'étaient habitués à considérer comme une citadelle de l'« académisme ». Comme il fallait s'y attendre, ce fut aussitôt un débordement d'indignation. La question se pose donc à nouveau avec la plus grand acuité: le théâtre est-il un art actuel ou bien un musée, contraint de conserver intactes dans ses armoires des reconstitutions archéologiques considérées fidèles? « Cela, ce n'est pas du Shakespeare », se sont empressés de proclamer certains critiques, surpris de voir sur la scène une autre image que celle qu'ils avaient connue et admirée naguère. Mais quel est donc « le vrai Shakespeare »? Existe-t-il une formule définitive et inamovible, un modèle unique que tout le monde doit suivre à la lettre? Y a-t-il quelqu'un qui soit capable de s'ériger en arbitre absolu et qui détienne le monopole de l'image scénique idéale?

Nous appelons classiques — disait Otto Bohm — ces œuvres « qui obtiennent un succès immuable et prompt, par-dessus les siècles (...) Cela ne veut par dire cependant qu'elles ont toujours la même signification pour des générations différentes ». « Notre prototype — déclarait à son tour Max Reinhardt — ne doit pas consister à jouer une pièce comme elle l'a été du temps de son auteur. C'est l'affaire de l'historien érudit que de l'établir et cela n'a de valeur que pour un musée. Comment faire pour que l'œuvre vive de nos jours? Voilà ce qui importe pour nous. » Les grands hommes de théâtre ont toujours agi ainsi. Peut-être certains critiques contemporains seront-ils étonnés d'apprendre que le célèbre Garrik, demeuré dans l'histoire comme le modèle idéal de l'interprète shakespearien, modifiait substantiellement les tragédies et les comédies du barde de Stratford-on-Avon, pour les adapter à son siècle. Il supprimait la scène des fossoyeurs de *Hamlet*, ajoutait un dialogue entre Roméo et Juliette, donnait au *Roi Lear* un dénouement heureux. Nous pouvons nous figurer dans quel esprit il traitait *Histoire d'hiver*, qu'il présenta sous le titre de *Florisel et Perdita*. Mais cela se passait vers le milieu du XVIIIe siècle et rendait Shakespeare accessible à une époque qui se refusait à l'accepter dans sa forme originale. Dès lors, pourquoi Orson Welles, par exemple, n'aurait-il pas eu le droit de jouer, en 1937, *Jules César* dans des costumes modernes, visant le danger de l'ascension fasciste? Dans les *Leçons de mise en scène* de Stanislavski, nous rencontrons le fondateur même du « Théâtre d'Art », l'apôtre incontesté de la rigueur à l'égard du texte, recommandant à ses disciples de « falsifier » Dickens. « Du temps de Dickens — disait-il — le sentimentalisme était partout à la mode, dans les lettres et les arts. Dans les romans comme dans les pièces de théâtre, les écrivains s'efforçaient de faire passer au second plan le thème de la mort, la recouvrant de lyrisme, de tristesse petite-bourgeoise, de sentimentalisme. De nos jours, nous avons le droit de parler de la mort comme d'un événement sérieux, mâle. Pour nous ce n'est pas l'aspect physique de la mort qui importe, mais la raison, l'idéal au nom duquel l'être humain sacrifie sa vie et disparaît. C'est là « l'un des cas où acteurs et metteurs en scène ont le droit de ne pas être d'accord avec l'auteur dans l'appréciation des événements, de se guider *sur leur conception du spectateur et sur leur époque.* »

Au demeurant, ainsi que le déclarait dans une interview Liviu Ciulei, metteur en scène et interprète roumain bien connu, les reconstitutions d'archives sont non seulement inutiles, mais aussi invraisemblables. « Je me souviens — dit-il — d'une photo de Mounet-Sully dans *Hamlet*. Les costumes de la Renaissance étaient très fidèles et, de ce fait, plus gauchement coupés, semble-t-il, selon les documents historiques, sans pour autant avoir changé leur allure « fin de siècle ». On sait que les tentatives de jouer les pièces de Shakespeare sur des scènes minutieusement imitées du style élisabéthain loin d'accroître l'impression d'authenticité, demeurent au contraire de simples expériences universitaires, intéressantes pour les seuls spécialistes. On peut en dire autant des titans appartenant à d'autres époques. Si les interprètes de l'Antiquité s'avisaient de revenir parmi nous, chaussés de cothurnes, portant des masques longs d'une aune, pointant au-dessus du front et tirant après eux la traîne des pesants costumes de leur temps, rembourrés à l'endroit de la poitrine, des épaules, des bras et des mollets — ils nous feraient probablement une impression bizarre, ils auraient l'air de mannequins, d'hommes artificiels, disait Nietzsche dans *la Naissance de la tragédie*.

Ce qui, aujourd'hui, passerait — aux yeux des critiques pressés et mal renseignés — comme fidélité « entière » à l'égard des intentions de l'auteur classique, n'est, dans 99 pour 100 des cas, qu'une tradi-

Une scène du Roi Lear *dans la vision de Radu Penciulescu*

tion apocryphe, appartenant à un passé guère lointain. La dialectique propre au génie artistique nous permet d'être bien plus fidèles en essence au texte classique lorsque nous le jouons dans l'esprit de notre temps. En mettant en valeur ce qui a pour nous, encore aujourd'hui, un écho vivant et frais, nous remontons — comme disait un autre metteur en scène roumain, Lucian Pintilie — « vers la vie authentique », nous retrouvons ce qui, dans la pièce, était vivant et frais dès l'abord.

La dispute autour de la dramaturgie shakespearienne continue, depuis plus de trois siècles, d'allumer des passions et de faire naître des interprétations toujours renouvelées. Chaque époque s'est composé son propre Shakespeare, étayant sa conception sur des arguments solides, trouvés en abondance dans l'œuvre de l'auteur réputé pour être le plus grand poète dramatique de tous les temps. Et cela est normal. John Gielgud avait, croyons-nous, raison d'affirmer que Shakespeare *doit être joué de manière différente tous les dix ans.* D'aucuns soutiennent que nous avons aujourd'hui bien des chances de nous rapprocher plus que jamais de l'interprétation donnée à la dramaturgie shakespearienne du vivant de son auteur — parce que la vision dominante actuelle concernant l'homme et le monde répondrait mieux à la conception qu'une époque de grands bouleversements et de contrastes avait inspirée au grand Will.

Quoi qu'il en soit, il est incontestable que les pièces de Shakespeare répondent souvent si exactement aux questions cruciales actuelles, qu'elles semblent avoir été écrites aujourd'hui. La dramaturgie shakespearienne marie la métaphore poétique à la concrétion de la présence scénique; elle extrait les grandes vérités philosophiques de l'action physique, de la situation; elle est profondément scénique et en même temps d'une vitalité débordante, conjuguant le comique lucide de type « brechtien » — dirions-nous aujourd'hui — avec la violence du théâtre de « l'atroce » et offrant le terrain le plus propice à une communion spirituelle avec le public, à laquelle aspirent les plus remarquables animateurs modernes du théâtre.

Tous ces faits se trouvent en contradiction avec un certain style hérité du siècle dernier, mélange de romantisme et de naturalisme dont le théâtre moderne tend à se débarrasser. Le théâtre illusionniste et rhétorique a instauré le préjugé du respect strict et absolu de la lettre d'une œuvre dont une bonne partie n'a jamais été publiée du vivant de l'auteur et dont les textes sont rétablis sur la base de diffé-

rentes versions hypothétiques. Le même théâtre illusionniste et rhétorique prétend que soit respectée religieusement la vraisemblance du détail de certaines pièces, jouées à l'origine devant des panneaux où était inscrit le lieu de l'action et qui ne comprenaient aucune indication de mouvement scénique.

Nous rappelons tout cela pour démontrer que les tabous établis ne peuvent avoir aucune autorité réelle. Il a fallu d'abord, pour découvrir le Shakespeare *d'aujourd'hui*, démolir ces tabous. De ce point de vue, un nombre de spectacles, plus ou moins choquants, réalisés au cours des vingt dernières années, ont le mérite d'avoir ouvert de nouveaux sentiers à la mise en scène roumaine. Dès 1956, on montait au Théâtre National de Craïova un *Hamlet* débarrassé de l'édifice surchargé et des accessoires traditionnels, et dont l'action se déroulait dans un décor unique, réduit à sa plus simple expression (la scénographie était due à Tony Constantinescu), mettant l'accent non sur un maniérisme dit « réaliste » à l'époque, mais sur la méditation grave, avec des significations profondément humaines. Au cours des années suivantes, les représentations shakespeariennes du metteur en scène Lucian Giurchescu *(les Amants de Vérone, la Comédie des erreurs, les Joyeuses Commères de Windsor)* proposaient des solutions appelées à rendre l'esprit et l'éclat de ces comédies dans les formes les plus accessibles aux spectateurs actuels. S'élevant contre la reproduction inerte, archaïque des époques révolues, le metteur en scène aspirait à faire goûter aux spectateurs les aventures de Falstaff ou celles des deux Antipholus avec la joie qu'elles avaient dû faire éclater en leur temps. Pour y parvenir, il n'hésita pas à couper certaines parties du texte, imprimant à l'action une cadence plus rapide, combinant plusieurs scènes et obtenant ainsi des effets inédits. Dans la *Comédie des erreurs*, Giurchescu eut recours à une adaptation permettant aux spectateurs de connaître dès le début, de la bouche même des interprètes, la source des péripéties qui allaient suivre; et c'est précisément le fait qu'on jouait « cartes sur table » qui augmentait le comique des situations.

Comme il vous plaira, mis en scène par Liviu Ciulei au Théâtre Lucia Sturdza Bulandra de Bucarest, a donné lieu à de vives controverses. Ciulei rejeta hardiment tout cliché, s'appliquant à rendre à la pièce son fond populaire. Avec une maîtrise remarquable, il introduisit un élément grotesque dans le jeu des acteurs, dans les costumes et le décor, déployant une véritable virtuosité satirique, par exemple dans les scènes de la Cour royale, lors de la présentation de la suite, des courtisans.

Les expériences susdites s'opposaient à la conception — sentimentale et grandiloquente — qui n'est manifestement que l'écho pétrifié de ce que dut être la représentation de Shakespeare à l'époque du romantisme proposant en échange une image fraîche d'un Shakespeare robuste, doué d'un humour plein de vitalité.

Cédant à ses propres goûts, Liviu Ciulei a monté un *Macbeth*, accueilli par la critique avec de sévères objections et avec froideur par le public. Cependant, en dépit des discordances et des carences réelles de la mise en scène, cette réalisation n'est pas — à mon avis — sans portée en tant que conception de la mise en scène moderne. « Le *Macbeth* de Shakespeare — disait Ciulei — a été pour moi une possibilité de communiquer toute une expérience historique et politique, accumulée par l'humanité au cours du XXe siècle. C'est pour cristalliser cette expérience que j'ai essayé d'élaborer des images qui, sans plus représenter un instant de vie et ses répercussions concrètes, spécifiques, tend à refléter la synthèse d'un nombre de moments apparentés. » Le spectacle mettait au premier plan une caste militaire, rassemblant, par les costumes et le comportement, différents régimes de ce genre, depuis la monarchie autrichienne jusqu'au fascisme. Dans cette hiérarchie, la lutte pour le pouvoir entre les généraux est une loi; Macbeth était tout naturellement tenté de tuer Duncan pour prendre sa place. Banquo (comme il résulte, d'ailleurs, assez clairement du texte) aurait agi de même si l'occasion lui en avait été offerte, et il guettait l'instant propice pour ses descendants. Il n'y avait pas au centre de l'action, comme la tradition le voulait, l'influence maléfique que lady Macbeth exerçait sur son mari, mais les efforts du nouveau tyran pour consolider une dictature branlante. Son royaume ressemblait à un état policier moderne où des assassinats politiques sont perpétrés en secret, où les dignitaires se suspectent mutuellement et où les conversations sont interceptées. Macbeth était représenté comme un militaire avide de pouvoir et de plaisirs, mais pusillanime et lâche, dépassé par le jeu dur de la lutte politique où il s'est engagé. Sa défaite ne se changeait pas en une apothéose de la libération et de la justice; ce n'était qu'un épisode significatif des fissures de substance d'un régime politico-militaire impopulaire. L'accent du spectacle s'est trouvé ainsi déplacé: au lieu du « drame d'une conscience » — un « drame de la citadelle ».

Toutefois, dans l'esprit de certains critiques persistait l'impression que Shakespeare avait écrit purement et simplement quelque chose dans le genre d'un récit dramatique au sujet d'un mauvais citoyen qui, à l'instigation de sa femme, tue le bon roi d'Ecosse et reçoit, pour son méfait, la punition méritée. Un chroniqueur blâmait Ciulei même pour le défaut de localisation historique des costumes. Eh bien, quiconque s'imagine que, dans le théâtre élisabéthain, les costumes respectaient fidèlement l'époque et les coordonnées géographiques se trompe. Nous savons, par exemple, grâce au journal de Philip Henslowe, directeur du Théâtre « Fortune », qu'il arrivait fréquemment que Jules César, Coriolan, Antoine et Cléopâtre paraissent sur la scène vêtus de gilets, bas, crinolines ou cols plissés, et que Tamerlan mît une culotte bouffante. Ce qui n'arrêtait aucunement l'imagination des dramaturges et des interprètes.

La même conception sentimentale-idyllique, reprise par la dernière génération, souleva parmi les critiques une vraie tempête contre *Troïlus et Cressida*, joué au Théâtre de Comédie de Bucarest, mis en scène par David Esrig, spectacle qui allait avoir un énorme succès à l'occasion de plusieurs tournées et festivals internationaux, et à Paris, au Théâtre des Nations. On a reproché à cette mise en scène

d'être grotesque, bruyante, barbare et informe. Tous les témoignages historiques prouvent pourtant qu'en leur temps les spectacles shakespeariens (et le théâtre élisabéthain en général) étaient grotesques, bruyants, barbares et informes. Un demi-siècle à peine après la mort de Shakespeare, John Dryden — bien que nourrissant à son égard une admiration sans bornes — éprouvait le besoin d'adapter *Troïlus et Cressida* au goût de la Restauration et écrivait dans l'avant-propos (1679) que le style de Shakespeare était obscur, outrageusement chargé de métaphores. Au bout d'un autre demi-siècle, Voltaire caractérisait Shakespeare — du point de vue du classicisme français — comme « un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime », mais « dépourvu de la moindre étincelle de bon goût » et « de la plus élémentaire connaissance des règles ». Les adversaires de Shakespeare ne craignirent pas d'avouer que la grandeur de son œuvre réside dans le défaut apparent de « ciselure » et de « raffinement », qui cache en réalité une compréhension plus subtile et plus raffinée de l'élément poétique de la vie que l'élégance diluée des tragi-comédies sirupeuses de salon.

David Esrig s'est transposé complètement dans l'esprit amer, dur de l'auteur, recourant — pour *Troïlus et Cressida* — à une expression scénique violente, appliquant aux personnages le sceau d'un sarcasme impitoyable. Achille, monument de niaiserie, prenait une attitude statuaire pour se faire admirer et Ajax l'imitait; Patrocle, sa petite sacoche sous le bras et la voix pointue, avait réellement l'air d'une « chienne d'Achille »; le sage Nestor était gâteux et radotait; Agamemnon et Ulysse, aussi perfides que lâches; la belle Hélène semblait avoir été cueillie dans le bordel d'un grand port; Ménélas avait une expression bovine, tandis que Pâris ressemblait à un fréluquet tiré à quatre épingles, et Troïlus, étourdi par un amour auquel il parvenait par personne interposée, mettait les pieds dans le plat. Les décors de I. Popescu-Udrişte donnaient l'impression — vus les fossés qui sillonnaient la scène, sous un ciel parsemé des signes du Zodiaque — que l'action se déroulait à moitié dans la poussière que l'on supposait changée en boue mêlée de sang. Rejetant les édulcorations, introduites au fil du temps par le théâtre des faubourgs, les interprétations romantiques et la fausse pudeur bourgeoise, les réalisateurs du spectacle ont reconstitué un Shakespeare fruste, féroce, s'exprimant crûment, un Shakespeare disant ce qu'il avait à dire dans le langage coloré et mordant du peuple, s'en prenant, sans ménagements, aux vauriens, aux sots, aux hypocrites, aux bandits.

D'une autre nature est la cruauté de *Richard II*, mis en scène par Radu Penciulescu. Là, le roi Richard est, au début, un tyran se moquant des tracas et des dangers, car il se croit protégé par la grâce divine. Dans la première scène de la pièce, il n'écoute que d'une oreille distraite la dispute de Bolingbroke et de Norfolk, plaisantant entre-temps avec ses courtisans. Lorsque — après qu'il a dépossédé son cousin de sa fortune — le vieux York lui fait des reproches, lui prédisant des suites néfastes, il ne le prend guère au sérieux et le congédie d'un geste plein de sarcasme. La révolte triomphante de Bolingbroke va renverser la confiance de Richard dans le caractère intangible du règne d'un roi « oint ». Le spectacle est constitué par l'histoire de cette découverte, élevée au rang de méditation philosophique de haute tenue. Insensible au cours des deux premiers actes, égal à lui-même, au troisième acte le souverain est ramené sur terre. Le débarquement au Pays des Galles est un moment-clé pour la conception du metteur en scène. Il s'agit de la scène où, à mesure que s'accumulent les nouvelles démoralisantes et que les espoirs s'effritent, ce même Richard, que rien n'arrivait à troubler jusque-là, cède la place à un autre Richard, bouleversé par les vérités auxquelles l'oppose un sort cruel. La brusque explosion d'épouvante et de désespoir ne dure qu'un instant, la douleur et l'amertume s'emparent de lui, se convertissent en réflexion et connaissance. La violence de cette interprétation est celle où se révèle une vérité inexorable; la cruauté du spectacle, plus accablante qu'une cruauté physique, est celle où s'imposent les lois de la réalité, insurmontable.

L'exposé ci-dessus montre, espérons-nous, de façon assez convaincante que le *Roi Lear* de Penciulescu n'est pas apparu sur un terrain vierge, que cette réalisation représente un degré dans un ample processus de recherches de l'école roumaine de mise en scène. Nous nous trouvons, du fait de ce *Lear*, plus loin que jamais des édulcorations dans l'esprit des adaptations enfantines des époux Lamb. Ce n'est pas à l'histoire sans surprise d'un bon roi enjôlé par ses deux filles que nous assistons, mais à l'effondrement définitif d'un système de relations et de mœurs patriarcales, sur les ruines duquel s'élève, dur, tranchant, le monde de l'intérêt égoïste, déchirant impitoyablement tout ce qui, naguère, était encore respect filial, reconnaissance, vertu et humanité. Après le partage du royaume, Regan et Goneril, restées seules en scène, éclatent d'un rire féroce, démentiel, se roulent par terre dans un déchaînement de joie sauvage. Tout le spectacle se déroule comme la guerre de fauves à l'affût attendant de saisir leur proie et qui finiront par s'entre-dévorer. Le roi lui-même, pauvre victime d'une mentalité révolue, apparaît sans tenue et sans dignité. Où donc est passé l'imposant sage à barbe blanche? se sont demandé certains critiques. Eh bien, nous ne pouvons plus voir aujourd'hui dans Lear un vieillard sage et imposant, nous savons que son existence l'a changé en un triste bouffon, plus insensé que le fou engagé pour le divertir.

Nous n'avons pas eu l'intention de faire ici une analyse multiforme de la mise en scène de Radu Penciulescu, de la scénographie de Florica Mălureanu, de l'interprétation donnée aux principaux personnages par les artistes George Constantin, Silvia Popovici, Elisa Plopeanu, Valeria Seciu, Gh. Cozorici, Costel Constantin, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ştefan Velniciuc et autres, lesquels, par ailleurs, ont récemment fait, l'objet d'appréciations particulièrement flatteuses lors du Festival International du Théâtre de Florence, et à l'occasion de leur participation au Prix de Rome. Nous ne nous occuperons que de certains aspects qui nous semblent avoir une importance de principe.

En lisant la déclaration-programme de Penciulescu: « Ce qui m'intéresse c'est la capacité du théâtre de provoquer des sensations. Dans la compétition avec tous les autres instruments mis en action pour forcer l'attention et éveiller la lucidité de l'homme, la seule chance de notre art est de faire violence par le truchement des sensations » — le professeur d'esthétique Liviu Rusu objectait que les sensations forment le côté le plus extérieur, épidermique de la vie spirituelle et qu' «il faut non pas les violenter, mais les maîtriser pour allumer la lumière des grandes idées ». Cependant, les éclats de rire hystérique, le vacarme « infernal », les scènes sanglantes, que le professeur Rusu trouve « macabres » et « hideuses », ne contredisent en rien les significations philosophiques du théâtre shakespearien. Représenter la violence sur la scène a toujours été considéré, au théâtre, comme un moyen de cultiver les sentiments supérieurs. La tragédie grecque, en éveillant la pitié, la commisération et la frayeur des spectateurs, visait leur purification morale, ce qu'Aristote a appelé *catharsis*. La tragédie antique fourmille d' « horreurs ». Œdipe se crève les yeux, le symbole phallique n'est pas absent des représentations comiques populaires, dès l'antiquité jusqu'au Moyen âge tardif, Shakespeare ne se gêne aucunement pour employer un langage « vulgaire ». L'un des traits les plus frappants du théâtre élisabéthain était la représentation suggestive des événements les plus épouvantables. Henri Fluchère, chercheur bien connu de cette époque, nous apprend que l'ambiance régnant sur la scène était souvent celle d'un « jardin des supplices »: têtes coupées ruisselantes de sang, cadavres (en cire), bourreaux torturant leurs victimes devant le public ému.

La conjonction du rationnel et du sensoriel, dans les formes les plus aiguës des deux termes, constitue l'un des idéaux du théâtre moderne. Dans ce sens, Peter Brook exprimait sa foi dans la possibilité d'un « naturalisme » investi du pouvoir de transcender les apparences, d'aller au-delà de la surface des réalités. Ce naturalisme poétique n'élimine pas, au contraire il favorise le débat intellectuel, la communication des idées. Il faut dire, par ailleurs, que ce n'est pas ce théâtre de vie intense et de conflits fondamentaux, mais le théâtre bourgeois, « agréable » et confortable qui tend à pousser le spectateur à des réactions purement sensorielles. Le genre descriptif médiocre dispense le spectateur d'efforts intellectuels, d'une participation active, faisant de lui un récepteur passif des impulsions reçues; le public rit ou pleure à des stimulations conditionnées, — comme l'écrivait quelque part avec amertume Tennessee Williams — ; il quitte le théâtre en se disant à part soi que rien de ce à quoi il a assisté n'est vrai. La grande tradition du tragique, ainsi que celle de la farce et de la bouffonnerie, depuis le théâtre de foire jusqu'à Shakespeare, a été trahie et pervertie. On confond parfois le comique bouffe par exemple avec la facilité. On a accrédité tacitement le préjugé que les productions largement répandues ne peuvent être, en principe, que d'une qualité inférieure, et on les considère avec une condescendance légèrement dédaigneuse, alors que le théâtre cultivé ne peut être qu'abstrait et alambiqué.

Revenant à des traditions interprétatives bien plus anciennes que la manière prédominant au XIXe siècle, la mise en scène moderne trouve dans ces traditions une source propre à revivifier l'art théâtral. Le théâtre de salon, aristocratique ou bourgeois, a créé un langage scénique souvent insipide, emphatique, langoureux, que l'on prétend de bon goût. Par la réhabilitation de ces conventions tragiques, dépassant la rhétorique larmoyante, et de ces conventions comiques qui sont plus que le mot d'esprit, le théâtre commence à retrouver le chemin de la grandeur — grandeur dans la confrontation des contrastes de la vie par les formes d'expression les plus dures, les plus appuyées, plus chargées de relief et de couleur, grandeur dans l'évocation des manifestations extrêmes du bien et du mal en sublime et ridicule, en monumental et grotesque.

Le fait que le théâtre se soit cantonné temporairement dans une « voie de milieu » entre ces extrêmes, qu'il se soit écarté de la vie et du grand public, s'est reflété aussi dans la généralisation de l'architecture scénique « à l'italienne », apparue au XVIIe siècle et répandue partout en Europe, surtout à partir du XVIIIe siècle. La scène « à l'italienne » cloîtrait l'action à l'intérieur d'une « boîte à illusions », à l'égard de laquelle l'auditeur-spectateur se trouvait dans une attitude passive. Non seulement la plastique interprétative mais aussi le verbe en souffrirent. « Le cadre de la scène a chassé le parler du théâtre — disait le grand auteur dramatique Sean O'Casey, se référant aux suites de l'introduction de la scène-boîte — et nous verrons bientôt les acteurs s'immobiliser dans le mimodrame. Ils ne se parlent déjà plus qu'à l'oreille, ayant perdu la faculté d'élever la voix. « Et à en juger d'après les pièces qu'on nous offre actuellement, le dialogue en est réduit, pour ainsi dire, à un chuchotement. »

Comme le remarquait un critique italien, Aggeo Savioli, dans l' « Unità », le spectacle du *Roi Lear* de Radu Penciulescu, avec Florica Mălureanu pour la scénographie, a le mérite de participer à l'effort du théâtre contemporain pour trouver une nouvelle scène, un nouvel espace, un nouveau style. Le théâtre roumain refuse l' « illusionnisme »; il met en valeur les possibilités d'expression du corps humain, réalisant des équivalences plastiques du verbe; la force interprétative provient « d'un équilibre dialectique entre les intonations mimique et vocale; son intérêt réside dans cette innovation stylistique ».

On aurait tort de croire que le théâtre illusionniste soit un théâtre *littéraire*. Il limite l'imagination, tandis que la littérature s'adresse à une fantaisie libre et effervescente. Comme disait Shakespeare dans son prologue bien connu à *Henri V:*

« Remplissez par la pensée nos lacunes
Et voyant dans chaque homme mille
Armées imaginées, inventez.
En parlant de chevaux, regardez-les marquer
De leurs sabots le sol humide.

Il va vous falloir revêtir par la pensée
Les rois dans des armures allant de-ci, de-là,
Sautant par-dessus les siècles écoulés,
Recueillant en l'espace d'une heure le labeur du temps. »

Les conventions du théâtre illusionniste ont limité l'art de l'acteur et ont diminué le rôle du verbe réduisant l'espace de manifestation de l'imagination, anémiant et appauvrissant ainsi la littérature dramatique même. La poésie dramatique associe le réel à l'imaginaire; cependant, l'illusionnisme n'est pas doué pour les vertus du réel, et ne permet pas à l'imagination de se donner libre cours. Plus grandissait le désir d'imiter la réalité plus le théâtre s'éloignait de la vie et flottait dans l'artificiel. Plus étaient rendues avec finesse dans la littérature les intrigues humaines, plus la dynamique de la scène illusionniste s'avérait plus lourde et plus usée. Réintégré au mouvement et à la vie, le parler retrouve sur la scène son charme, sa richesse infinie et multiple. Toutes les œuvres dramatiques vraiment grandes, les œuvres shakespeariennes en premier lieu, sont des messages « chiffrés » d'une poésie audio-visuelle, que les esclaves de la rhétorique sont incapables de transmettre.

Sous ce jour apparaît évidente, la « révolution stylistique » que — selon l'appréciation d'Alberto Blondi dans « La Stampa » — marque le *Lear* de Penciulescu. Les critiques n'ont pas — croyons-nous — de raison de s'alarmer parce que le metteur en scène aurait trahi le texte et qu'il aurait déprécié l'œuvre du barde de Stratford-on-Avon. Certes, la version que Penciulescu nous a offerte du *Roi Lear* n'est pas la seule possible selon les exigences du théâtre moderne et elle n'est pas non plus « indiscutable ». Le metteur en scène lui-même avouait avoir considéré le texte comme une *œuvre ouverte* à différentes conceptions de mise en scène, qui peuvent toujours découvrir, dans le substratum des répliques, d'inépuisables significations. Cette position évite le danger de voir se scléroser l'art de la mise en scène, mais aussi celui de voir s'instaurer l'absolutisme de l'innovation dans des clichés devenus à leur tour néo-académistes.

ECHOS

(Théâtre)

En octobre 1971, le Théâtre « Vladimir Maïakovski » de Moscou a présenté, au cours d'une tournée en Roumanie, les pièces *la Défaite* de A. Fadéev, *le Enfants de Vaniouchine* de S. Naïdenov, *Talents et admirateurs* de A. N. Ostrovski; au répertoire de la tournée du Théâtre National « I. L. Caragiale » de Bucarest dans plusieurs villes soviétiques figuraient des spectacles avec les pièces *Madame Kiritza* de V. Alecsandri adaptée par Tudor Muşatescu, *la Chambre d'à côté* de Paul Everac.

Le « Petit Théâtre » de Bucarest a participé à la « Semaine des festivités», consacrée au Centenaire du Théâtre de Sarajévo (Yougoslavie), avec les pièces *le Hachereau* adaptée du roman du même nom de Mihaïl Sadoveanu, dans la mise en scène de Radu Penciulescu, et *le Prix* d'Arthur Miller, mis en scène par D. D. Neleanu; le Théâtre National de Craïova a représenté, devant les spectateurs des villes polonaises de Varsovie et de Lodz, *Othello* de Shakespeare et *l'Arche de Bonne Espérance* de I. D. Sîrbu.

ECHOS

(Musique)

Hôtes étrangers dans les auditoriums bucarestois au cours des premiers mois de la saison musicale 1971—72: le violoniste David Oïstrakh (U.R.S.S.), les pianistes Monique Haas (France), Christian Eschenbach (Rép. Féd. d'Allemagne), Benedetto Michelangeli et Aldo Ciccolini (Italie), les chefs d'orchestre Carlo Zecchi (Italie), Ianos Ferencsik (Hongrie), l'Ensemble de Musique baroque « Cappella Coloniensis » (Köln — Rép. Féd. d'Allemagne), « The Chamber Dance Company » de New York.

(Cinéma)

Films en cours de tournage sur les plateaux de la Compagnie « Bucarest »: *Nos montagnes recèlent de l'or* (adapté d'un cycle de récits de I. Agîrbiceanu), mise en scène de Dan Piţu et Mircea Veroïu, opérateur I. Demian, avec Eliza Petrăchescu, Leopoldina Bălănuţă, Elisabeta Jar, Ernest Maftei, Liviu Rozorea, Ursula Nussbächer; *Retour des fils prodigues*, réalisateur Cornel Todea, d'après un scénario de Fănuş Neagu et Petre Bărbulescu, image Aurel Kostrakievici, interprété par Irina Gărdescu, Vasilica Tastaman, Ştefan Iordache, Jean Constantin, Mircea Diaconu;

ECHOS

Ce soir, on danse en famille — comédie d'après un scénario de Ion Băieşu, mise en scène de Geo Saizescu, opérateur George Cornea, avec Dem. Rădulescu, Sebastian Papaïani, Vasilica Tastaman, Marielle Petrescu, Ioana Bulcă, Violeta Andrei, Draga Olteanu, Marcel Anghelescu; *Ipou* — scénario adapté de la nouvelle « La Mort d'Ipou » de Titus Popovici, metteur en scène Sergiu Nicolaescu, image Alexandru David, joué par Amza Pellea, Ion Besoïu, Ioana Bulcă, Octavian Cotescu, Gheorghe Dinică, Iurie Darie, Ştefan Mihăilescu-Brăila, Eugenia Bosînceanu, Draga Olteanu, Clara Sebök; *Parce qu'ils s'aiment*, réalisé par Mihaï Iacob, d'après un scénario de Mihaï Iacob et Ion Omescu, opérateur Viorel Todan, interprété par Emmerich Schäffer, Ilinca Tomoroveanu, Alexandru Repan, Cornel Patrichi, Ileana Popovici, Fory Etterle; *la Forêt perdue* — scénario de Mihnea Gheorghiu, mise en scène d'Andrei Blaïer, image de Nicu Stan, avec Ilarion Ciobanu, Cornel Patrichi, Ernest Maftei, Colea Răutu, Adriana Ionescu.

Le Festival du film roumain, qu ia eu lieu en octobre 1971 à Washington et autres villes américaines, a présenté les films *Michel le Brave*, *Dimanche à 6 heures*, *la Forêt des pendus*.

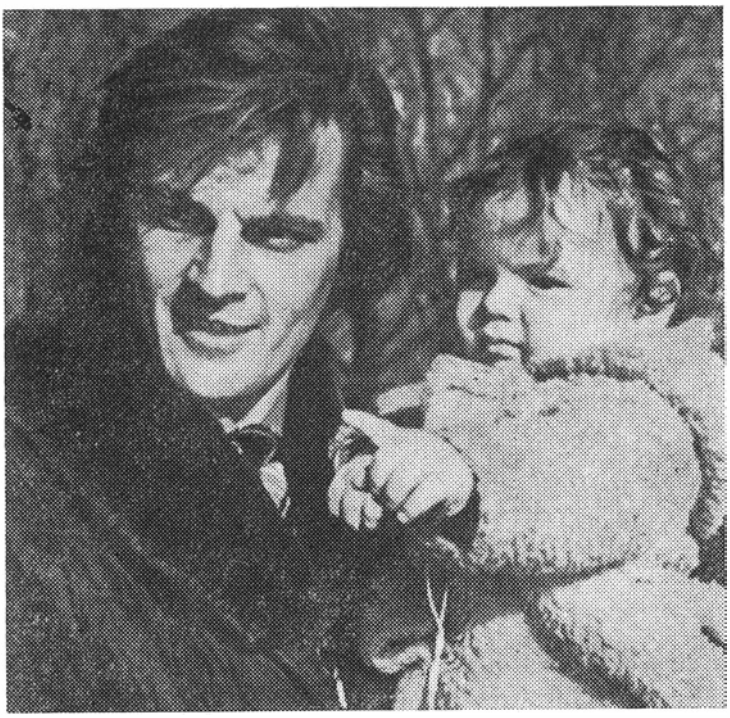
Les acteurs par eux-mêmes

FLORIN PIERSIC

Je suis né à Cluj, le 27 janvier 1936. Mon père était médecin vétérinaire (d'où mon amour pour les animaux). C'est au lycée, en XIe (seconde en France) que j'ai récité mes premiers vers: « La Folle» de Coșbuc. Ma récitation pathétique a fait pleurer toutes les mères et, en premier lieu, la mienne. L'une des auditrices a exprimé, à cette occasion, pour la première fois publiquement, une opinion concernant mon « art», en disant qu'elle « avait pleuré comme si on lui eut jeté du poivre aux yeux». Tout le monde voyait déjà en moi un « artiste», mais en ce qui me concerne je rêvais d'être médecin vétérinaire, comme mon père. En fin de compte, c'est à mes collègues que je dois d'avoir choisi la profession d'acteur. Une commission vint un jour à Cluj afin de sélectionner des candidats pour l'Institut d'Art dramatique et Cinématographique. Peu après, le journal «Făclia» annonça que — sur les 820 candidats qui s'étaient présentés, trois avaient été sélectionnés. J'étais l'un d'entre eux. Elena Negreanu, metteur en scène, avait dit à mon sujet que je ressemblais à Tcherkassov jeune. Empli d'orgueil, j'allais dix fois de suite le voir dans le film Nevski, *cherchant, évidemment, à copier l'acteur soviétique.*

En vue de l'examen proprement dit, j'avais appris des vers de Uhland, Mihaï Beniuc, Dan Deșliu. La commission comprenait Ion Fintesteanu, George Vraca, Marieta Sadova, Constantin Ramadan, Costache Antoniu, Marcel Anghelescu. Les gens allaient aux concours d'admission comme à un spectacle. Au moment de franchir le seuil de la salle de concours, quelqu'un m'interpella: « Florin!» C'était ma mère qui venait justement d'arriver de Cluj pour m'apporter quelques grains de blé comme « porte-bonheur». Je devais les éparpiller sur le seuil de la porte d'entrée, mais, trop ému, je les tins serrés dans ma main pendant toute la durée de l'examen. La première question me fut posée par George Vraca au sujet de mon nom. Je lui répondis par une longue explication sur le village natal de mon père, où il existe des familles portant le nom de Porumb (maïs), Prun (prunier), Piersic (pêcher). C'est George Vraca encore qui me fit passer la seconde épreuve de l'examen en me priant de raconter « une

„..avec mon fils, Floricel, en 1970 →

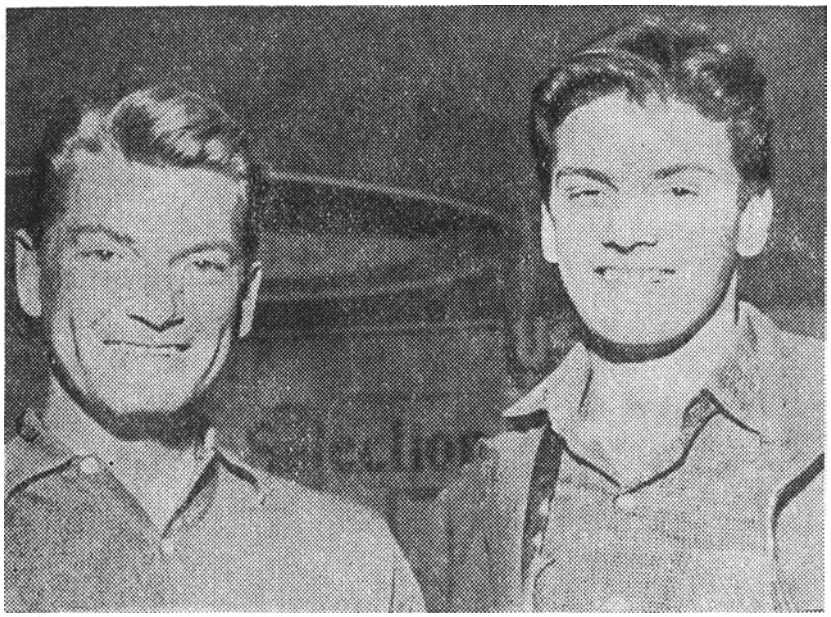


histoire vécue». Je me mis à parler d'un événement tragique survenu dans la vie de notre famille: un accident, à la suite duquel ma sœur se noya dans les eaux du Prout. J'avais oublié que j'étais en train de passer un examen et mon émotion fut probablement à ce point contagieuse que lorsque George Vraca me demanda de réciter une poésie — je compris que j'avais gagné les suffrages des membres de la commission. Le lendemain parut la liste des candidats ayant réussi à l'examen: j'y figurais avec la note 10 (maximum en Roumanie).

A l'Institut, dans la classe de Marieta Sadova, j'ai rencontré pour la première fois Leopoldina Bălănuță, Dumitru Furdui, Lucia Mara, Liviu Crăciun, George Pintilescu. Notre professeur montrait une préférence marquée pour trois d'entre nous: Leopoldina Bălănuță, Dumitru Furdui et . . . Florin Piersic. Je suis également reconnaissant à un autre professeur: Marcel Anghelescu.

Mon heure sonna lorsque l'étudiant-metteur en scène Dinu Cernescu me confia le premier rôle dans Peer Gynt. *J'avais pour partenaires Leopoldina Bălănuță, Ioana Bulcă, Cosma Brașoveanu, Adela Mărculescu, Ion Dichiseanu et les actuels metteurs en scène Geo Saizescu et D. Cihodaru. Ce fut mon premier vrai rôle ainsi que le tremplin de ma carrière théâtrale. A la vérité, j'avais déjà joué auparavant un petit rôle dans* la Tempête *de Delavrancea. Je faisais alors partie de la classe de Ion Talianu. Heureux d'avoir été choisi, je commençais immédiatement à répéter dans une salle située au sous-sol de l'Athénée Roumain. En fait, j'avais deux rôles, ou plutôt deux apparitions exigeant en tout et pour tout . . . deux répliques ! Et pourtant, je me rendais à l'Athénée plusieurs heures avant la répétition, afin de me composer deux « têtes» différentes. Ceci me valut une récompense morale: les encouragements de l'acteur Ion Talianu. Mon démarrage fut assez lent. Surtout dans le cinéma où je « brillais» par . . . mon absence. Je fis quelques bouts d'essai pour le film* le Nénuphar rouge, *mais certaines circonstances m'empêchèrent de tourner. C'est ainsi que j'ai raté l'occasion de faire alors la connaissance, dix années plus tôt, de l'actrice Tatiana Iekel qui jouait un rôle dans cette production . . . et en joue un autre aujourd'hui dans ma vie puisqu'elle est devenue ma femme.*

Ce fut, cependant, toujours grâce à Peer Gynt *que je débutais au cinéma. Radu Beligan pria le metteur en scène français Louis Daquin d'aller me voir jouer au théâtre, après quoi celui-ci me fit tourner dans* les Chardons du Bărăgan, *adapté d'après le roman de Panaït Istrati.*

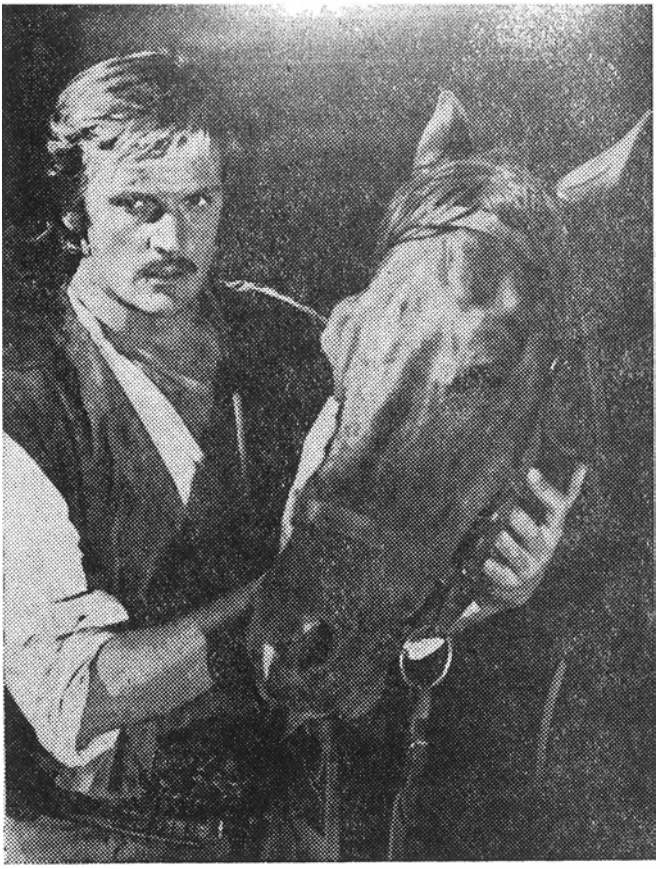


Au stand roumain du Festival de Cannes (1958), avec Jean Marais

J'ai joué ensuite à l'Institut l'un de mes rôles préférés, celui de Sylvestre des Fourberies de Scapin. *On inaugura ensuite la première saison théâtrale avec accès du public à l'Institut, salle « Cassandra ». On y monta plusieurs spectacles et on me confia différents rôles dans* les Arbres meurent debout, l'Horloge du Kremlin, l'Invasion. *Metteurs en scène: Marieta Sadova, Dina Cocea, Andrei Brădeanu, Cristian Munteanu.*

Un événement d'une portée toute particulière pour moi intervint alors: ma participation au Deuxième Festival de Cannes comme interprète dans le film les Chardons du Bărăgan. *Je fis ce voyage avec le metteur en scène Ion Popescu-Gopo (rencontre de bon augure pour moi puisqu'elle me permit par la suite de jouer dans la plupart de ses films:* Un vrai conte de fées, Quelques pas vers la Lune, Si j'étais le Nègre-blanc) *et avec le professeur George Macovescu. C'est incroyable ce que cet épisode de Cannes put représenter pour un jeune homme de 22 ans qui rencontrait pour la première fois de sa vie les idoles de son enfance. Cannes fut l'explosion artistique qui me fit découvrir le miracle du Cinéma, et me fit considérer d'une toute autre façon le Septième Art. Je me promenais, je bavardais avec Fernandel, Paul Newman, Jean Marais ou avec Sophia Loren, Danielle Darrieux, Jeanne Moreau. J'ai mieux connu Yves Montand, Simone Signoret, le metteur en scène Christian Jacque, Orson Welles, Michèle Morgan. Et tout cela sous le soleil et les étoiles de la Méditerranée. Tout cela me semblait un rêve extraordinaire. C'est alors que j'ai commencé à considérer sous un tout autre jour la caméra et à réfléchir plus profondément à la mission de l'acteur de cinéma. J'ai visité les Studios de Billancourt, où j'ai vu au travail les grands seigneurs de la pellicule. J'y ai connu de nombreuses idoles, mais j'ai aussi déboulonné pas mal de mythes. Les spectacles dramatiques mis en scène par Peter Brook, ainsi que des acteurs tels que François Perrier occupent une place d'honneur dans mes souvenirs.*

Revenant de Cannes, carrefour de ma carrière artistique, je me suis retrouvé dans la ville provinciale roumaine de . . . Piatra-Neamț. C'est alors que parut,



. . .dans le rôle d'Anghel Septchevaux

dans l'hebdomadaire de Cluj, «Tribuna», une première chronique commentant mon interprétation, ce qui prouvait qu'on m'avait remarqué, tout en me mettant en garde contre le danger de vouloir devenir . . . une vedette ! J'ai à nouveau joué dans l'Horloge du Kremlin. *Le lendemain de la première, je reçus un télégramme d'Aurel Baranga, sous-directeur du Théâtre National de Bucarest, qui m'apprenait que j'étais engagé dans la troupe de la première scène roumaine.*

Au Théâtre National, j'ai interprété le rôle d'Alexeï de la Tragédie optimiste. *Mes partenaires: Marcela Russu, Marcel Anghelescu, Toma Dimitriu — l'un de ceux que je divinisais dans ma jeunesse, dont les créations dans* les Derniers, Othello, *etc. avaient aiguisé mon «appétit» pour le théâtre. Je travaillais donc avec ceux qui avaient enchanté mon adolescence, ainsi qu'avec mon ancien maître Marcel Anghelescu. Je jouais aux côtés des jeunes acteurs Rautzki, Cozorici, Dem. Rădulescu, Victor Moldovan.*

Le metteur en scène Al. Finţi eut un rôle important dans ma carrière artistique, car il m'accorda toute sa confiance dès le début. Il me fit interpréter l'un des principaux personnages du Disciple du Diable. *J'ai aussi joué dans* la Machine à écrire *aux côtés de Marietta Deculescu, Geo Barton, Sylvia Popovici. Un autre metteur en scène, Moni Ghelerter, m'a également aidé à aborder un rôle difficile dans* Orphée aux enfers, *aux côtés d'Irina Răchiţeanu. Un nouveau chapitre commençait pour moi, celui de la rencontre avec la poésie dure, directe, sans pose extérieure et sourires de circonstance. Pour la première fois, j'entrais dans la peau d'un «jeune homme en colère». J'ai joué «en tournée» ce même rôle à Cluj, sous la direction artistique de C. Rappaport. Le rôle le plus intéressant de cette époque fut peut-être celui de Lennie* des Souris et des hommes. *Un rôle qui réclamait des aptitudes physiques et psychiques particulières. Ce rôle me donna la satisfaction d'obtenir un franc succès au cours de la tournée entreprise par le Théâtre National à Budapest et Vienne. En ce qui concerne la dramaturgie roumaine, j'ai interprété les principaux personnages des contes de fées roumains: le Prince Charmant dans* Perle, enfile-toi . . . *de Victor Eftimiu,* Cosmin, le fils du Bison *du feuilleton télévisé du même nom,* Gruia-Grozovan du *feuilleton radiodiffusé de D. Almaş, et de* Nègre-blanc *du film du même nom. J'ai aimé ce genre de personnages pathétiques, resprésentant le Roumain simple, franc, genéreux, comme descendu tout droit d'une ballade populaire.*

Mais le temps était venu pour moi de jouer des rôles de composition plus difficiles. Tout d'abord celui d'Orin de la pièce d'O'Neill Le deuil sied à Electre. *C'est encore au metteur en scène Al. Finţi que je dois ce rôle, que j'ai interprété aux côtés de la regrettée et inégalable Eugenia Dragomirescu. Vint ensuite la rencontre avec le prince Mytchkine de* l'Idiot, *rôle qui, bien que n'étant pas d'un effet immédiat, exige beaucoup de doigté, de subtilité, une certaine distinction, tout cela avec une grande économie de moyens, ce qui réclamait de ma part un équilibre parfait entre la pensée, l'âme, la parole et le geste.*

En ce qui concerne les rôles à venir, je dois souligner que le Théâtre National de Bucarest accusant un processus de renouveau, Radu Beligan, toujours jeune aussi bien comme acteur qu'en tant qu'homme, désire sincèrement offrir à tous ses artistes l'occasion d'interpréter des rôles importants. J'ai été ravi en lisant dans les journaux ses déclarations concernant son intention de monter des pièces à l'intention de différents acteurs et de me confier les rôles principaux de Hamlet *et de* Peer Gynt. *Je joue, sur la scène du Théâtre National, une gamme variée de rôles, tels celui de Leonaş dans* Madame Kiritza *ou celui d'un simple figurant dans* le Roi Lear. *Je me rallie à la maxime qui affirme que c'est « dans les petits rôles que l'on reconnaît le grand artiste». J'ai joué dans des pièces de début, dans des comédies, des drames et même dans des vaudevilles.*

Parmi toutes les formes de spectacle c'est au théâtre que vont mes préférences. Quant à mes apparitions à l'écran, je retiens celle de Si j'étais Nègre-blanc, *le rôle de composition de* la Bataille pour Rome, *film réalisé par Robert Siodmak et dans lequel j'ai joué aux côtés d'Orson Welles et de Laurence Harvey. Je crois qu'en dépit . . . de mon physique, les rôles de « composition» me réussissent mieux. Mon physique me trahit peut-être, mais, avec un peu plus d'effort, je m'y sens à mon aise. Ma collaboration avec des metteurs en scène étrangers tels que Bordérie, Siodmak, Ozéro (sous la direction duquel j'ai tourné dans* la Libération*), Mack Karoly et Daquin, me fut également très profitable. Peut-être suis-je devenu un acteur de . . . coproduction, ceci bien que j'aie tourné ces derniers temps dans les films roumains* la Colonne *et, récemment, dans* Michel le Brave . . . *Actuellement, je suis, en ma qualité d'Anghel Septchevaux, le héros d'un feuilleton cinématographique de Dinu Cocea. Le rôle idéal que je voudrais interpréter au cinéma ne m'a pas encore été offert: un rôle qui me permettrait de donner le meilleur de moi-même. J'attends un de ces scénarios écrits spécialement pour un certain acteur. Et j'attends surtout le premier tour de manivelle du film sur la vie du compositeur Ciprian Porumbescu, que j'aimerais beaucuop incarner à l'écran.*

Quant à mes violons d'Ingres, je ne manque pas de toquades ni de manies. J'avoue collectionner . . . des étiquettes de tablettes de chocolat ! J'aime jouer du piano et de l'accordéon. Je suis en bonne forme physique. Je joue au basket, je fais du football et de l'équitation. Dans les films, je suis mon propre cascadeur. Je me trouve bien au volant de ma voiture, une Ford Capri 1964, que je préfère réparer sans cesse, plutôt que d'en changer.

Le sentiment d'être une vedette n'a pas eu de prise sur mon caractère et ne m'a pas éloigné de mes semblables. Pourtant, je goûte assez parfois le plaisir d'être un acteur connu. Il y a 11 ans, je tournais dans les contrées de Deva et de Hunedoara, et personne ne fit attention à moi. J'y suis retourné dernièrement et j'y ai été l'objet d'un accueil enthousiaste . . .

J'ai toujours été très sociable et je me réjouis chaque fois que j'ai l'occasion de m'approcher de mes semblables. Mon art m'aide considérablement à ouvrir mon cœur aux hommes . . .

Carnet cinématographique

par **ANTOANETA TĂNĂSESCU**

S'orientant d'une façon évidente vers un horizon de sujets et de styles divers, le cinéma roumain a inscrit, dans la première partie de l'année 1971, plusieurs nouveaux films. Trois d'entre eux font l'objet de notre chronique.

LA GENÈSE. Adaptation du roman du même nom d'Eugen Barbu, le film de G. Vitanidis (réalisateur de nombreuses pellicules dont le *Malicieux adolescent*, que nous avons présenté dans notre revue et qui a fait partie de la sélection roumaine au VIème Festival International du Film de Moscou en 1969) possède les caractéristiques d'une fresque reflétant une période cruciale de l'histoire contemporaine de la Roumanie. Il s'agit, en effet, des premières années de la naissance d'un monde, instauré après que la Roumanie eût secoué le joug fasciste (23 Août 1944), et qui s'accompagna de transformations révolutionnaires dans tous les domaines — économique, social et politique de la vie publique — transformations déterminant — et à leur tour déterminées, par corrélation dialectique — autant de mutations dans la psychologie, dans la manière de penser et d'agir des hommes. Le film met particulièrement l'accent sur le moment de la nationalisation des grandes entreprises. Il s'agit, en l'occurrence, d'une imprimerie dont la direction passe aux mains de ceux-là mêmes qui accomplissent effectivement le processus de production, c'est-à-dire aux mains des ouvriers, conduits par les communistes. *La Genèse* est le « portrait » d'une époque, mais aussi de certains hommes, caractéristiques, dirions-nous, de ses principales coordonnées. Parmi eux, remarquables sont le communiste Filipache,

MARGA BARBU
dans une scène du film

personnalité complexe, d'ancien militant de la clandestinité, pour lequel la lutte réfléchie, lucide, engagée pour la cause de sa classe, du Parti, représente sa raison d'être même, si bien qu'il confond la vie de l'imprimerie et de ses camarades avec sa propre vie ; le jeune communiste Matei, adepte enthousiaste de tout ce qui est neuf, le type de l'éternel adolescent, unissant la noblesse, d'une conscience honnête à la séduisante force de conviction et d'affirmation de l'âge ; l'ancien directeur de l'imprimerie, l'éditeur Bazilescu qui, affligé d'une autre vision des choses, n'accepte et ne peut pas accepter le gigan-

TOMA CARAGIU

tesque processus de transformation du monde qui l'entoure, le sens même de son attitude marquant la défaite définitive, logique de son groupe social; enfin, la même dynamique des structures sociales est reflétée par le couple Eva — Manicatide. Eva est la fille du communiste Filipache, vivant une première, déroutante et dramatique expérience de l'adolescence aux côtés du riche propriétaire de chevaux de course Manicatide, un raté « génial », incapable de trouver en lui la source d'une régénération et d'un nouveau départ. Conçu comme une rétrospective de l'époque par la perspective de Filipache et d'Eva, le film se déroule autour de deux grandes lignes d'action, équivalant également à deux démarches spirituelles : celle de l'évocation par des exploits épiques, denses, suggestifs de l'époque historique, et celle de la « vision des sentiments », illustrée par la puissance d'un lyrisme discret et authentique. Une distribution excellente avec, en premier lieu, le quatuor Eva (Irina Petrescu), Manicatide (Liviu Ciulei), Matei (Virgil Ogăşanu) et Filipache (Colea Răutu), secondés par Clody Bertola, Marga Barbu, Toma Caragiu, Matei Alexandru, filmés par l'un des plus talentueux cameramen roumains — Ovidiu Gologan — rend sensible l'image de l'époque où la lutte pour la concrétisation de la victoire du peuple, sous la conduite des communistes entrés dans l'économie et la politique du pays, a marqué la première grande étape de l'édification de la société roumaine actuelle.

LA SOIRÉE. Une étude de caractères, un film d'atmosphère, voilà ce qu'est *la Soirée* que signe, après *la Joconde sans sourire*, en tant qu'auteur du scénario et de metteur en scène, Malvina Urşianu. L'action se passe dans la soirée du 22 au 23 août 1944, dans un somptueux domaine de la haute société roumaine. Ici, dans ce périmètre de symbolique unité de temps et d'espace, se trouvent réunis les représentants de couches et de milieux sociaux différents: l'amphytrion, professeur, politicien de carrière passé maître en l'art des combines où ses propres intérêts et les intérêts antagonistes s'entremêlent sur l'arène politique, épicurien raffiné qui a servi avec la force d'une intelligence réelle un monde dont la déchéance était proche ; son secrétaire, Alexandru Cristea, qui est, en fait, l'un des dirigeants de la lutte clandes-

GYÖRGY KOVACS dans une scène du film la Soirée

tine des communistes roumains ; des officiers supérieurs nazis, un militant communiste qui meurt héroïquement après avoir accompli sa dernière mission; la galerie des personnages est complétée par différents membres de la haute société de l'époque qui, ignorant totalement la signification des événements dont ils sont les contemporains, mènent une « dolce vita » avec soirées dansantes, bavardages inutiles et bien connus « jeux de l'amour et du hasard ». Parmi tout ce monde, Malvina Urşianu propose, en fait, deux attitudes envers l'histoire : d'une part, l'intuition lucide et, de l'autre, l'ignorance ou le défi, transformant ainsi le film en un débat implicite avec de profondes résonances dans la conscience du spectateur. Une fois de plus, après *la Joconde sans sourire*, Malvina Urşianu démontre son indéniable vocation pour l'analyse et la personnification. D'une part, une atmosphère semblable à celle des livres d'Hortensia Papadat-Bengescu, la grande romancière analyste de l' entre-deux-guerres , se situant, cependant, dans un autre climat historique, donc dans un autre contexte psychologique; d'autre part, quelque chose de la manière fellinienne de peindre le spectacle d'un monde en voie de disparition : telles sont les directions qui ressortent des cadres de *la Soirée*. Dans la distribution on remarque les acteurs György Kovacs, Silvia Ghelan, Silvia Popovici, George Mottoï, Mihaëla Juvara, Gilda Marinescu, Cornel Coman.

PAUL CONSTANTIN

«L'Art 1900» et les écoles nationales dans l'architecture européenne

L'apparition, au cours du siècle dernier, des écoles nationales modernes, dans la culture de certains pays européens, a été un phénomène complexe, largement répandu, qui s'est manifesté de façon très différente et dans des domaines variés, mais toujours en dehors de l'esprit officiel et malgré lui. Généralement, plus vieille de quelques décennies que *l'Art 1900*, la naissance de ces écoles répondait aussi bien aux tendances vers le progrès qu'aux aspirations à la liberté nationale et sociale, propres à l'époque surtout aux peuples de l'Est du continent. C'est sur de telles aspirations que reposait en une large mesure l'essor des lettres, de la musique ou des arts russe, finlandais, polonais, tchèque, slovaque, serbe, croate, bulgare et roumain, de la seconde moitié du XIXe siècle. Plus ou moins étendu, le phénomène est apparu conjointement aussi en Espagne, en Ecosse, aux Pays-Bas ou dans les Pays Scandinaves.

Cependant ce processus n'a presque pas touché l'ARCHITECTURE, les ARTS DÉCORATIFS et les ARTS APPLIQUÉS d'avant l'apparition de l'art «1900». On doit en chercher l'explication tout d'abord dans le fait que ces domaines dépendaient strictement des commandes officielles. Si, en littérature, en musique ou en peinture — branches de création plus mobiles par leur indépendance relative à l'égard du commanditaire — ont pu se faire jour le long du siècle dernier, des prises de positions opposées à la mentalité officielle (romantisme, réalisme critique, vérisme, symbolisme ou impressionnisme), l'évolution de l'architecture et des arts décoratifs a été bloquée des décennies durant, par l'instauration de ce hiatus stylistique absolu que fut l'ÉCLECTISME. On ne commencera à le rejeter qu'au moment où apparaît l'art «1900», premier courant moderne n'ayant pas visé uniquement le renouvellement d'un domaine artistique singulier, mais la création d'une nouvelle «synthèse des arts», d'une vision stylistique propres au XXe siècle.

L'étendue et l'écho de la révolution esthétique de 1900 étaient dus surtout au fait qu'elle a effectivement réussi à ébranler le règne de l'académisme, poussant — ipso facto — à l'invention et à l'originalité ouvrant la voie à une différenciation prononcée des modalités d'expression, Un rôle primordial a encore été joué, dans le processus de diversification, par l'importance inusitée que l'ornementation architecturale et, implicitement, la renaissance des techniques décoratives ont prises dans l'art 1900.

Ceci sera clairement illustré, avant tout, par l'apparition de certaines écoles à caractéristiques distinctes propres. *L'Art Nouveau* français, *le Modern Style* anglais, le *Sezession* autrichien, le *Coup de Fouet* de Belgique, le *Jugendstil* allemand, le *Paling-Stijl* hollandais peuvent être localisés d'un simple coup d'œil, leurs nettes différences sautant aux yeux, ce qui était fort diffficile au temps de la domination de l'éclectisme, lorsque la ressemblance stylistique des monuments d'architecture à Paris, à Londres comme à Copenhague, leur donnait un air commun, allant jusqu'à la confusion.

Certaines écoles d'art 1900 commencent à être considérées comme spécifiquement nationales, même là où les réalisateurs ne font pas appel, directement ou de façon délibérée, à des éléments traditionnels ou au folklore. C'est ainsi que commence à se dessiner, s'imposant en Europe, le «style anglais», nommé aussi «Club Style», mode d'expression sobre mais élégant, illustré tout particulièrement dans la décoration intérieure, dans le *design*, dans la gravure et l'affiche. Les formes puissantes, parfois épurées jusqu'au géomé-

trisme, du mobilier anglais: fauteuils et canapés «Club», recouverts de cuir, tables basses, robustes, en noyer, lambris en chêne fumé, ferronneries, etc., simplifications géométriques des tapisseries industrielles ou des papiers peints, les silhouettes simples et fonctionnelles des objets d'usage courant, etc. etc., créations de Ch. R. Ashbee, Ch. A. Voysey ou A. H. Mackmurdo, ont exercé leur influence sur nombre d'artistes européens. Le style anglais a été adopté surtout pour sa sobriété et sa distinction («Gentleman like»), et se répandit de préférence dans les décorations intérieures des habitations prétentieuses ou dans celles des cabinets de travail directoriaux, des salles de conseil d'administration et autres.

La même ligne sobre et géométrique a également été adoptée par les écoles écossaise et viennoise, mais chacune avec ses caractéristiques propres: les œuvres de Mackintosh ou du «Groupe des 4» de Glasgow associent la sévérité de la tradition celte à la souplesse et à l'élégance japonaises, tandis que les œuvres de Hoffmann et celles des «Wiener Werkstätte», bien que géométrales, dans le style «Quadratell Hoffmann», sont marquées par la gaieté légèrement mélancolique des valses de Strauss et des opérettes de Kalmann.

Contrastant avec la sobriété du style anglais, l'expression française de l'art 1900 — *l'Art Nouveau* — quintessence de l'esprit gaulois et de la verve pétillante, fera la conquête de toute l'Europe dans les domaines de la vie quotidienne, publique, dynamique, joyeuse: magasins, entrées du métro, cafés et restaurants, café-concerts et cabarets, hôtels, pavillons de cure, théâtres et casinos, etc. Les styles «Métro», «Chez Maxim's», «Moulin Rouge», «Samar» deviendront synonymes d'élégance française, de goût parisien.

Cependant, dans d'autres pays, l'art 1900 s'identifie même aux efforts délibérés de créer un *style national* moderne, fécondant partout le propre fond traditionnel et folklorique; ces mouvements répondaient, eux aussi, le plus souvent, aux aspirations de liberté nationale et sociale.

L'un des premiers architectes européens ayant fait appel à la tradition et au folklore pour créer une forme moderne d'expression, spécifiquement nationale, fut le Catalan Antoni Gaudi y Cornet. Ce grand artiste isolé, dont l'œuvre allait être connue et reconsidérée beaucoup plus tard, précurseur du Symbolisme et de l'art 1900, précurseur du surréalisme et de l'architecture moderne, fut l'un des principaux artisans de ce que l'on a appelé la «Renaissance catalane», mouvement né dans la seconde moitié du siècle dernier qui, s'inspirant de la tradition médiévale et du folklore catalan, allait se trouver à la base de l'art moderne espagnol. C'est de là que descendront directement, aussi bien un Picasso, un Miró ou un Dali, que García Lorca ou Rafael Alberti. Le premier ouvrage de Gaudi, remontant à 1878, la *Casa Vicens* de Barcelone, exprimait clairement les tendances vers un style national, essai tout à fait singulier à cette époque de domination totale de l'éclectisme. L'architecte puisait son inspiration autant dans les traditions du gothique hispano-moresque, que dans le fabuleux arsenal folklorique catalan, accusant d'archaïques racines d'art moresque ou art «mudejar». Ces sources seront caractéristiques pour toute l'œuvre de Gaudi, qu'il s'agisse de décoration murale polychrome, ou même de grandes formes architectoniques: tours en forme de fleurs de la cathédrale *Sagrada Familia*, murs sinueux du Parc Guell, tuyaux de cheminée en forme d'escargots ou d'animaux fantastiques, ferronnerie reproduisant le dragon, etc.

Très caractéristique, de ce point de vue, est également l'Ecole finlandaise 1900, son orientation nationale-folklorique se reflétant jusque dans la façon dont elle intitule le style qu'elle pratique: «Kalevala». «Cette réaction de la Finlande — remarque Maurice Rheims relativement au style Kalevala — soumise depuis un siècle au style germano-empire, importé vers 1830 par l'architecte Engel, allait de pair avec le désir d'indépendance nationale».[1] Les promoteurs du courant finlandais ont fait appel aux sources de l'ancien art carélien, redécouvertes par Louis Sparre ou Akseli Gallén Kallela: constructions au moyen de grands blocs de pierre, s'appuyant sur de robustes colonnes, piliers de granit ou de troncs d'arbres, et lourdes voûtes, ornementées soit d'éléments géométriques ressemblant parfois à une écriture cryptographique, soit d'éléments anthropo- ou zoomorphes sculptés. Le pavillon de la Finlande à l'Exposition Universelle de 1900 à Paris, dont les projets furent élaborés par les architectes Eliel Saarinen, Hermann Gesellius et Armas Lindgren est l'une des illustrations du style «Kalevala», qui a suscité l'admiration de l'Europe. Les formes massives de la construction en pierre, celles du portail voûté, le puissant relief de l'ornementation sculptée, contrastaient vivement avec l'élégance de la toiture pointue, avec la sveltesse du campanile, ainsi qu'avec la finesse de la décoration métallique dentelée. L'ensemble dégageait un climat de rêve et de conte de fées, bien que le dessin fut vif, dynamique même, dépourvu d'espaces confus ou nébuleux. Deux autres ouvrages de Helsinki, dus aux mêmes — à l'époque, jeunes architectes — sont également caractéristiques: le premier, la Banque du Nord, où les éléments traditionnels-folkloriques sont employés d'une manière formellement constructive de type moderne, fonctionnel; et le second, l'immeuble d'une compagnie d'assurances, attestant, lui aussi, par son titre — «Pohjola»[2] — de la popularité de la Kalevala. Situé au carrefour de deux rues principales, composé d'un rez-de-chaussée et de trois étages, le bâtiment a un caractère insolite, dû avant tout à sa plastique générale, puissante jusqu'à en paraître brutale: bossages rustiques faits de gros blocs de pierre très proéminents, suggérant — dirait-on — les murs d'une grotte. L'aspect surprenant de l'ouvrage est accentué aussi par la décoration sculptée, un relief agressif allant jusqu'à la ronde-bosse adossée, inspiré exclusivement du smybolisme du poème de la Kalevala: grosses têtes à expression dramatique-grotesque (Pohjola et Kullervo), éléments appartenant à la faune et à la flore autochtones,

---

[1] « L'Art 1900», Ed. Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1967, p. 25.

[2] « Pohjola», littéralement « Maison» ou « Pays de Pohjo», dénomination du principal personnage de la Kalevala, « maître du royaume des ombres et des sorciers».

ours tenant des hachereaux dans leurs pattes, loups, lynx, écureuils cachés dans l'épais feuillage des sapins composant des frises ou des bandeaux, etc.

Des tentatives pour créer un style national se dessinent aussi dans l'art 1900 des Pays Scandinaves, où le fond folklorique «Viking» se mêle aux traditions médiévales romano-gothiques. En Suède, l'architecte Erik Lallerstedt marie harmonieusement les formes massives du caractère «Viking» à celles romanes, dans une composition d'esprit «Jugendstil»: l'église Saint Pierre de la communauté méthodiste de Stockholm. C'est dans le même esprit qu'est conçu l'un des plus typiques monuments danois de l'époque: l'Hôtel-de-Ville de Copenhague, œuvre de l'architecte Martin Nyrop, décorée par le sculpteur Niels Hansen et le céramiste Hermann Koehler.

L'école hollandaise, *Nieuwe Kunst*, accuse certaines ressemblances avec l'art 1900 scandinave, notamment parce qu'elle fait appel à des sources similaires d'inspiration: le fond traditionnel romano-gothique et le folklore «Viking». Ceci se reflète dans l'œuvre de Hendrik Petrus Berlage, figure de premier plan de l'art moderne européen. Aussi bien dans l'immeuble de la Compagnie d'Assurances «De Nederlanden» de La Haye, élevé en 1895, que dans la construction de la Bourse d'Amsterdan, de date un peu plus récente, Berlage use de formes traditionnelles néerlandaises de style roman, ainsi que des assemblages de matériaux ou d'éléments décoratifs, spécifiques au folklore national, dans des solutions constructives fonctionnelles, de facture moderne. Et en dépit du fait qu'un tel mélange n'a pu demeurer tout à fact exempt d'éclectisme, l'ensemble s'avère unitaire et a surtout un air spécifiquement hollandais.

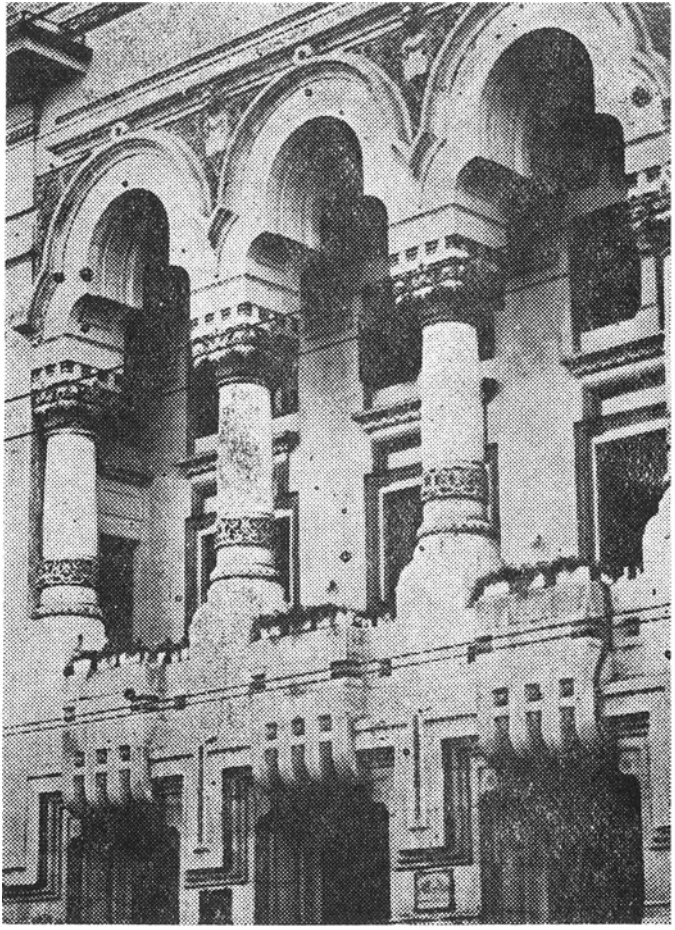
Même en Russie, où le siècle dernier a vu éclore et se développer quelques-unes des plus remarquables écoles nationales en littérature et en musique, où est apparu le plus puissant peut-être des mouvements folkloriques de tout l'art européen de l'époque, les tendances vers un style moderne, spécifiquement national, en architecture et arts décoratifs n'ont vu le jour qu'en même temps que l'art 1900. Le mouvement s'est étendu dans nombre de domaines artistiques. Prédominant surtout par l'écho qu'il allait éveiller dans les pays occidentaux d'Europe fut notamment le nouveau concept concernant la scénographie et la vision générale du spectacle.

Les écoles nationales avaient apporté — dans les lettres et la musique russes, bien avant 1900 — une nouvelle thématique sociale, populaire et nationale ainsi qu'une manière nouvelle, originale et surtout moderne en tant qu'expression. L'architecture, les arts décoratifs et les arts appliqués continuaient cependant de demeurer éclectiques. Et en peinture il ne s'était produit qu'une révolution tronquée. Correspondant idéologiquement au «Groupe des cinq compositeurs», le courant des peintres «Peredvijniki» (Itinérants), déclenché vers 1870, se proposait d'affranchir les arts des canons de l'académisme, de «les faire sortir des salons», pour les porter «au sein du peuple». Mais si, du point de vue idéologique, les «peredvijniki» ont suivi — par une persévérante critique sociale — à la lettre leur programme, en matière d'expression, le mouvement n'a pas réussi à dépasser le langage académique.

Le programme anti-académiste proposé par les «peredvijniki» n'allait être réalisé que par leurs descendants, à commencer par Mikhaïl Vrubel, puis, par ceux du groupe «Mir Iskousstva» (Le Monde des Arts), fondé en 1890 à Pétersbourg, par: Al. Benois, S. Diaghilev, Sérov, Korovine, Golovine, L. Bakst et autres. Concurremment avec la naissance du groupe, on vit «pénétrer en Russie, tel un mouvement d'avant-garde, *l'art 1900* anglais et européen. . . »[3]. De sorte qu'en 1898, lorsque parut la revue du groupe, désignée aussi sous le nom de «Mir Iskousstva», y «furent publiées régulièrement des œuvres *d'Art Nouveau*, dues aux artistes de différents pays européens. . .»[4] De 1880 à 1890, étaient cependant apparus en Russie d'autres cercles anti-académistes, situés surtout sur des positions artistiques nationales-folkloriques, parmi lesquels celui que l'on appelait la «Colonie d'Abramtzévo», où madame Eléna Mamontova fonda, en 1884, une école d'art artisanal et d'arts décoratifs pour les jeunes du village, ainsi qu'une école d'arts décoratifs, fondée, sur le domaine de Talashkino, par la princesse Maria Ténischéva. Entre ces trois groupes, orientés sur la même ligne nationale folklorique, il y eut une constante collaboration: aux expositions organisées par «Mir Iskousstva» étaient présentées des œuvres issues des ateliers d'Abramtzévo et de Talashkino; Maria Ténischéva subvint financièrement à l'impression de la revue «Mir Iskousstva»;Serghei Diaghilev, directeur de la revue, faisait connaître l'activité de Talashkino par des articles où il affirmait que cette expérience se situait sur la même ligne progressiste de la «couleur nationale» que toute l'avant-garde russe, conception sur laquelle reposa aussi, d'ailleurs, la création des «Ballets Russes» par Diaghilev.

Dans son ensemble, l'activité complexe et passionnée, qui s'est trouvée à la base de l'art moderne russe, s'est appuyée sur deux coordonnées principales: l'art 1900 et le folklore. Ceci apparaît clairement dans les pages de la revue «Mir Iskousstva» dont M. Rheims dit: «Ce remarquable périodique allait ouvrir, de 1898 à 1904, les portes du folklorisme slave sur le monde merveilleux de l'Art Nouveau occidental»[5], ce qui est visible, tout d'abord, en peinture, en scénographie et dans les costumes dessinés par Al. Benois, Nik. Roerich, Al. Golovine ou Léon Bakst, dans les tableaux de Malioutine, Korovine, V. Vasnetzov, Nestérov et autres, ainsi que dans certaines œuvres de jeunesse de Kandinski ou Chagall. L'architecture suivit à son tour le même courant. Dans les œuvres de l'architecte F. O. Shektel — auteur entre autres de la Gare Iaroslavl et de la Maison Riaboushinski de Moscou — dans celles des architectes Schioussev, Fomine ou Tamanian, les motifs russes s'entremêlent avec la vison «1900». L'un des domaines du mouvement «Mir Iskousstva» qui, par la force et l'originalité de l'expression a franchi les frontières de la Russie, agissant sur les arts européens, fut celui des décors de théâtre, des costumes et toute la conception des Ballets Russes, créés et présentés

[3] Camilla Gray: « The Great Experiment: Russian Art, 1863—1922», Harry N. Abrams Inc., New York, 1962, p. 35.
[4] Camilla Gray, ibidem, p. 44.
[5] Ibidem, p. 130.



L'édifice de l'ancien ministère des Constructions (architecte Petre Antonescu)

à Paris par Serghei Diaghilev. La représentation, en 1910 à Paris, de Schéhérazade sur la musique de Rimski-Korsakov, avec décors et costumes de Léon Bakst, allait donner lieu à une véritable commotion, qui allait influencer les domaines artistiques les plus divers: «... l'art décoratif tout entier a été influencé de tels décors en vert, rouge et or et de tels, costumes, et la mode en tira quelques suggestions qui en démolirent définitivement les conventions les plus invétérées»[6]. Influences qui, en dernière analyse, sont entrées organiquement dans le processus de la genèse du «Style 1925» — «Arts Déco».

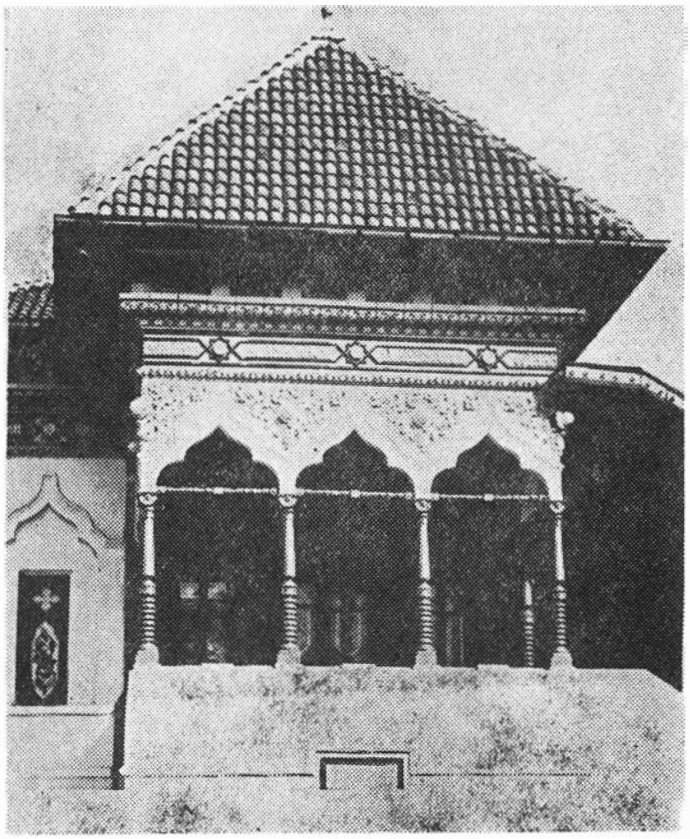
Les différentes positions tendant vers un style national en architecture, apparues en Transylvanie — qui s'est trouvée jusqu'en 1918 sous la domination des Habsbourg — ainsi que dans l'ancien Royaume de Roumanie, se sont caractérisées également par la recherche des sources traditionnelles ou folkloriques, d'une part, et par des structures expressives du type «1900», d'autre part.

Les architectes ayant manifesté de telles tendances en Transylvanie, Hongrois pour la plupart, et adeptes du sécessionnisme, cherchaient, évidemment, une formule moderne du style «néo-magyar», nombre d'entre eux subissant l'influence de l'architecte budapestain Lechner Odön. Mais, s'inspirant de préférence des sources locales — architecture médiévale et folklorique — ils aboutirent souvent à une modalité originale d'expression, typiquement transylvanine, où les éléments hongrois et roumains s'intègrent dans une structure harmonieuse. Une telle fusion artistique s'est produite, d'ailleurs, fréquemment même dans le folklore transylvain, de sorte que le plus souvent les éléments du répertoire ornemental roumain ou hongrois sont devenus inséparables. C'est pourquoi ce qu'on nomme le «style Lechner»[7] de Transylvanie se différencie sensiblement de la création de l'architecte budapestain, telle qu'elle apparaît dans la «Caisse postale d'épargne» de la capitale hongroise, considérée comme le prototype du susdit style.

Après avoir parcouru une première période de son œuvre, dominée par l'historicisme et illustrée par des réalisations telles que le Musée des Arts décoratifs ou l'Eglise paroissiale Saint László, tous les deux à Budapest, Lechner Odön avait marqué par cette construction, en 1899—1902, sa nouvelle vision «sécession». Essayant dans son nouvel ouvrage d'inventer des formes et des ornements originaux, inspirés du folklore, dans les paramètres d'une structure fonctionnelle, il arrive à un type sinusoïdal d'attique et à des panneaux de façade arrondis, dessinés dans le crépi et décorés de motifs populaires suivant une technique polychrome: céramique ou «sgraffito».

En comparant la «Caisse d'épargne» avec les immeubles de la ville transylvaine d'Oradea, 4—6, rue des Patriotes, bâtis en 1907—1908 par deux des plus remarquables architectes connus à l'époque en Transylvanie, disciples de Lechner — Jakab Dezsö et Komor Marcell — nous trouvons, outre une parenté dans la vision, d'indubitables différences. Elles existent avant tout dans la forme même la plus caractéristique du style: l'attique. Les arcs du couronnement des bâtiments d'Oradea sont bien moins profonds, suivant une ligne légèrement sinueuse, qui s'écarte du tracé de la partie supérieure de la «Caisse d'épargne» agressivement dessinée par accolades profondes, tel un parapet à créneaux. Le dessin, léger et plein de verve, du couronnement festonné, caractérisant les immeubles d'Oradea, gouverne l'ensemble du mouvement des panneaux mis en relief dans le crépi de la façade, la graphique de la ferronnerie, etc.; bref, il devient le tracé esthétique directeur de l'ornementation, conférant aux façades l'aspect élégant et délicat d'une broderie populaire. A cette impression contribue également la profusion de motifs décoratifs folkloriques, inspirés soit de l'art populaire des régions du Bihor (d'où Jakab Dezsö était natif) et du Maramureş — roses ou

[6] Giulia Veronesi: « Le Style 1925: triomphe et chute des *Arts Déco*», Ed. Anthony Krafft, Lausanne, 1968, p. 110.
[7] D'ailleurs, même plus répandu, paraît-il, en Transylvanie qu'en Hongrie.



Le restaurant «Buffet» à Bucarest (détail). Architecte Ion Mincu

pivoines, tulipes, pots ou bouquets de fleurs, rosettes, ailerons d'oiseaux et autres, soit même des formes de pain d'épice — cœurs par exemple — typiques de toute l'Europe Centrale.

La formule spécifiquement transylvaine du «style Lechner» a été répandue à profusion au cours des premières décennies du siècle, caractérisant l'œuvre de nombre d'architectes, tels que Mende Váler — auquel on doit, en 1911, un immeuble d'Oradea (Place du 23 Août, au coin de la rue de l'Indépendance), Baumgarten Sándor, qui a réalisé, en 1908 — 1910, le Lycée «Bolyai Farkas» de Tîrgu Mureş; Sztaril — constructeur d'un immeuble d'Oradea (Place de la République, où se trouve aujourd'hui la Librairie Eminescu), datant de 1911; l'architecte, inconnu aujourd'hui, du magasin pour enfants «Gulliver» d'Oradea (40, rue V. Alecsandri), élevé en 1910; celui de certaines maisons de Tîrgu Mureş (18, Place des Roses, rue Cuza-Vodă nos 34 et 36) et autres.

Un monument qui, par certains traits originaux, d'un caractère transylvain plus prononcé, contribue particulièrement à mettre en évidence le caractère spécifique de l'école d'architecture sécessionniste de Transylvanie — est l'ancien Hôtel de Ville de Tîrgu Mureş, élevé en 1907—1908 par les architectes Jakab Dezsö et Komor Marcell. Sis au cœur de la ville, cet édifice de vastes proportions, conçu en forme de U, ne fait plus partie de la formule du style Lechner (même s'il conserve en quelques points — dans les attiques central et latéraux — des formes curvilignes festonnées). Le caractère transylvain plus marqué de l'édifice découle d'abord de la vision générale plus sobre, plus proche de l'esprit de l'architecture populaire et surtout de l'architecture paysanne employant le bois. L'aspect sévère est dû autant au fait que les façades sont presque dépourvues de tout ornement jusqu'au couronnement, ce qui entraîne une expression plus directe de la structure tridimensionnelle, que notamment à la corniche générale en dents de scie, qui imprime un caractère angulaire à l'ouvrage tout entier, aussi bien aux formes pyramidales de la toiture et du casque pointu du campanile, qu'au dessin des motifs rhombiques qui composent, sur toute la surface de la toiture, faite de tuiles émaillées polychromes, l'image d'un tapis paysan de style géométrique. A l'aspect spécifiquement transylvain contribuent aussi les motifs fleuris populaires en céramique polychrome, qui se trouvent dans les attiques ou les frontons, ainsi que ceux du bandeau décoratif du second étage du bâtiment. Mais c'est peut-être le campanile qui demeure l'élément le plus caractéristique de la composition, car il s'inspire directement des tours sveltes des clochers des églises roumaines, en bois, de Transylvanie: de section carrée, au balcon très saillant sur consoles et à piliers soutenant la toiture pyramidale pointue, en flèche. Il est vrai que l'apparition de telles tours dans l'architecture paysanne en bois est indubitablement due à l'influence exercée par l'architecture gothique en pierre. Seulement, d'une part, «de telles tours ne se rencontrent qu'en Transylvanie»[8] dans l'architecture paysanne et, d'autre part, «le motif de la tour a trouvé en Roumanie une interprétation originale»[9].

D'autres caractéristiques originales, spécifiquement transylvaines, sont visibles aussi chez d'autres bâtiments, dont nous ne rappellerons que l'ancienne Banque Agraire de Tîrgu Mureş (Place des Roses), érigée en 1900. L'inspiration folklorique apparaît ici clairement, aussi bien dans les colonnettes et les arcs en dents de scie encadrant les fenêtres, issues directement du répertoire des formes paysannes taillées dans le bois, que dans les motifs ornementaux floraux, — pivoines, trèfles à quatre feuilles, tournesols — dessinés d'après une technique originale du type «sgraffito» ou dans les vitraux.

Dans la Roumanie d'avant la première guerre mondiale, le courant général de la renaissance de la culture nationale remontait déjà à la première moitié du siècle dernier, marquant indubitablement les aspirations du peuple à la liberté nationale et sociale. Toutefois, les recherches en pointant vers un «style roumain» nouveau en architecture n'allaient se frayer un chemin que vers la fin du siècle, à partir des expé-

[8] Prof. Virgil Vătăşianu: « Histoire de l'art européen», vol. I, Epoque Médiévale, Ed. Didactiques et pédagogiques, Bucarest, 1968, p. 539.
[9] Ibidem.

Immeuble de la ville transylvaine d'Oradea, 4—6, rue des Patriotes (1907—1908)

riences de l'architecte Ion Mincu, dans des œuvres telles que: la Maison Lahovary — 1886 (rue Ion Movilă), le restaurant «Buffet» — 1889—1892 (Chaussée Kisselef) ou l'Ecole Centrale de jeunes filles — 1890-1894 (rue de l'Icône), toutes à Bucarest. Le phénomène était analogue à celui qui se produisait dans toute l'Europe, les tentatives de style national étant favorisées par la mentalité générale, répandue sur le continent par l'«Art 1900».

Les représentants du nouveau courant — Ion Mincu et ses disciples: les architectes Grigore Cerchez, Cristofi Cerchez, N. Ghica-Budeşti et Petre Antonescu — se sont déclarés pour une architecture moderne spécifiquement nationale, inspirée des traditions roumaines. Ils fondaient leur profession de foi sur des thèses du genre de celles exprimées par Alexandru Odobescu dès 1870: «Etudiez les vestiges — aussi menus soient-ils — des œuvres artistiques du passé et faites-en la source d'un art grandiose (. . .) ne ratez nulle occasion de tirer parti des éléments artistiques présentés par les monuments roumains ayant survécu à l'ancien temps; mais transformez-les, changez-les, développez-les. . .»[10] C'est sur ces conseils que se sont appuyés d'abord les efforts de Ion Mincu, autant par son œuvre que pas les exhortations qu'il adressait aux jeunes architectes: «Nous sommes persuadés — affirmait-il — que l'amour et le travail persévérant de nos architectes parviendront rapidement à faire reconnaître une architecture roumaine propre. . .» La réalisation — ad litteram — d'un tel programme artistique, fondé essentiellement sur des sources traditionnelles, allait être assez ardue. Avant tout à cause de la contradiction fondamentale comprise dans le programme même: thèses historicistes conduisant à l'éclectisme.

En principe, le courant en faveur d'un style «néo-roumain» ne se distinguait de ceux ayant déterminé la naissance du néogothique allemand, ni du style «Troubadour» français et bien d'autres, que par cette seule circonstance qu'il prenait corps quelques décennies plus tard. Les Allemands comme les Français par-

[10] Al. I. Odobescu: conférence « Les Beaux-Arts en Roumanie», 1872, « Œuvres», vol. I, ESPLA, Bucarest, 1955, p. 83.

tant également des sources traditionnelles propres, arrivèrent — *nolens volens* — à une architecture historiciste éclectique, en raison de l'antagonise fondamental du processus: impossibilité d'une association organique entre les anciennes formes et les nouveaux programmes architectoniques. Et le fait que l'école d'architecture néo-roumaine débutait au seuil du XXe siècle, lorsqu'étaient apparues ou s'étaient précisées de nouvelles fonctions socio-économiques et, implicitement, d'autres types d'architecture — surtout des immeubls urbains à nombreux étages — représentait un handicap de plus.

Malgré cela, le mouvement a connu une large et relativement durable diffusion — pendant très longtemps, jusqu'aux approches de la seconde guerre mondiale — couvrant presque toute l'étendue du pays. L'Académie d'Architecture de Bucarest prêtait une attention toute particulière à ce domaine, autant en raison de l'obligation de présenter un relevé d'après un monument historique, que surtout en imposant aux étudiants l'élaboration d'un projet d'«architecture roumaine».

L'architecture néo-roumaine a trouvé une expression plus harmonieuse et a subi moins de désaccords stylistiques dans des constructions de dimensions relativement réduites: villas, écoles ou autres bâtiments ne dépassant pas le gabarit d'une maison seigneuriale du type «Cula» traditionnelle ou celui d'un palais du style «brancovan», tels, par exemple, le restaurant «Buffet», dû à Ion Mincu, la Villa Minovici, œuvre de Cristofi Cerchez, les anciennes maisons Brătianu ou celle sise au n° 1 de la rue Apolodor de l'architecte Petre Antonescu — toutes à Bucarest — et bien d'autres.

Cependant, les modèles des monastères Arnota ou Cozia, celui du monastère de Hurez ou du palais de Mogoşoaïa (anciens monuments d'architecture médiévale) ne cadraient plus avec les immeubles urbains modernes à plusieurs étages, où le programme prévoyait des bureaux, des salles de conseil, etc., ou, surtout, des grands magasins au rez-de-chaussée. La solution à laquelle eurent recours dans de tels cas les porte-parole de l'architecture néo-roumaine consista dans une convergence de la conception décorative 1900 et des éléments traditionnels ou folkloriques roumains.

Tout d'abord, l'architecture 1900 leur offrait les derniers et les plus répandus des types de ce genre en Europe: grands magasins, maisons de rapport à nombreux étages, constructions sur squelette de béton armé, à rez-de-chaussée surélevé et mezzanine, des bow-windows en saillie sur plusieurs étages, consoles et couronnements importants, etc. Paul Sédille avait déjà construit à Paris, en 1880, les Grands Magasins du «Printemps» où, en dépit de tous les éléments historicistes qui persistaient encore, étaient apparues certaines caractéristiques nouvelles, typiques pour les fonctions des immeubles modernes à plusieurs étages. Cependant, l'expérience la plus importante dans ce domaine allait être réalisée par les architectes de l'Ecole de Chicago. Ce sont eux qui ont inventé les modèles des hauts immeubles (les «buildings»), qui apportaient la solution des problèmes fonctionnels, de construction, techniques et de forme, posés par la naissance des grandes agglomérations urbaines contemporaines. Le «Reliance Building» par exemple, élevé de 1890 à 1894 à Chicago par Daniel H. Burnham et John W. Root, était un immeuble à 15 étages, comprenant un rez-de-chaussée surélevé et une mezzanine destinés aux magasins, les autres étages faisant entièrement saillie par des bow-windows. En Europe, on a adopté — pour le premier immeuble construit entièrement en béton armé par l'ingénieur François Hennebique et l'architecte Anaud (1, rue Danton, Paris — 1899) — la typologie des buildings américains, même en recourant relativement beaucoup aux arcs. Et les Grands Magasins de la «Samaritaine», bâtis à Paris en 1905 par les architectes Frantz Jourdain et Henri Sauvage, continuaient la vision de Louis H. Sullivan, illustrée dans les magasins «Carson, Pirie and Scott», élevés de 1899 à 1901 à Chicago. Tous ces nouveaux modèles d'architecture urbaine «Art Nouveau», «Modern-Style» ou «Jugendstil» suggérèrent encore aux architectes roumains de larges possibilités de faire usage des ressources nationales de formes et d'ornementation, la vision «1900» des architectes américains, français ou allemands faisant converger des structures et des formes nouvelles avec un art décoratif attrayant, exprimé dans des techniques ornementales très variées: relief, céramique, mosaïque, ferronnerie et autres.

Petre Antonescu fut l'un des représentats les plus typiques de l'architecture néo-roumaine, créateur très fécond, professeur et, pendant nombre d'années, recteur de l'Académie d'Architecture de Bucarest. Le bâtiment de l'ancien Ministère des Constructions [11] (1910), celui de l'ancienne Banque Marmorosch Blanc [12] (1913—1915) ou encore celui de l'ancienne Société Polytechnique (aussitôt après 1918) — tous à Bucarest — présentent des caractéristiques typiquement «1900», qui rappellent soit l'architecture des Finlandais Saarinen, Gesellius et Lindgren, soit celle de l'Italien Sommaruga, soit certains immeubles parisiens, comme ceux de Xavier Schoellkopf, ou d'autres œuvres «1900» d'Europe.

Les traits les plus révélateurs de ces ouvrages seraient le socle monumental à bossages et éléments massifs (colonnes et consoles surdimensionnées, clés et encadrements énormes, très proéminents, suggérant les constructions archaïques ou rustiques; modénature et reliefs très en saillie, où se mêlent des sources autochtones (bandeaux en torsade, boutons et bordures moldaves, chapiteaux et balustrades sculptés, d'inspiration «brancovan», etc.) à celles du répertoire symboliste-héraldique européen (boucliers, dragons, aigles, griffons, coquilles, etc.), ainsi que des formes traditionnelles roumaines de vides — trilobés ou en accolade — mêlés à d'autres en plein cintre, de proportions et d'esprit roman, portails en retrait de type occidental ou couronnements surchargés, etc. Mais, par-dessus tout, l'aspect «1900» le plus caractéristique des ouvrages de Petre Antonescu ressort de l'ensemble, à savoir du rapport entre les formes et les structures typiquement 1900 des immeubles, d'une part, et les zones ornementées, d'autre part.

---

[11] Aujourd'hui, Conseil Populaire du Municipe de Bucarest.
[12] Aujourd'hui, Banque des Investissements, 2—4, rue Doamnei.

L'ancien Hôtel de ville de Tîrgu Mureş, élevé en 1907—1908 (architectes Jakab Dezsö et Kcmor Marrell)

Les mêmes influences «1900» sont visibles également dans les décorations intérieures. Caractéristiques de ce point de vue-là sont: le hall des guichets, l'escalier principal, le salon de correspondance ou la salle de conseil de l'ancienne Banque Marmorosch-Blanc, où ressortent, par exemple, jusqu'aux influences du géométrisme du type «Quadratell Hoffmann», ainsi que le hall et la salle de billard des maisons 1, rue Apolodor, les intérieurs représentatifs des maisons 19, rue Aurel Vlaïcu et autres, dominés par la vision «Modern Style» jusque dans leur ameublement. D'ailleurs, l'architecte Petre Antonescu a subi l'influence de l'art «1900» aussi dans la conception de certains ouvrages qu'il considérait «classiques» [13], par exemple le grand immeuble de rapport, propriété de l'ancienne Companie d'Assurances «Fonciara-Agricola» de Bucarest (1, Splaiul Unirii), bâti après 1918.

Des modes similaires d'expression apparaissent, à une echelle variable, chez les autres créateurs de l'architecture néo-roumaine: Grigore Cerchez, avec son ancien immeuble de l'Institut d'Architecture «Ion Mincu» de Bucarest; N. Ghica-Budeşti, avec le bâtiment du Musée actuel du Mouvement ouvrier; N. C. Michăescu, avec le Palais de la Société des fonctionnaires publics, Place de la Victoire (disparu aujourd'hui); Const. Jotzu, avec la Maison Capeleanu, 76, rue Popa Tatu (disparue); Paul Smărăndescu, avec l'immeuble de l'ancien journal «Universul»; State Ciortan, avec les nombreux sièges de l'Administration Financière de Bucarest, ainsi que plusieurs autres auteurs d'immeubles de rapport de Bucarest (Place Rosetti, Bd Hristo Botev, Avenue Griviţa, Bd Gheorghiu-Dej, etc.), que nous ne sommes pas encore parvenus à identifier.

Pourtant, ce qui est intéressant c'est que le fondateur du courant néo-roumain, Ion Mincu, a été influencé lui-même par l'art 1900! Et pas seulement dans des œuvres de vaste envergure, telles que les projets de l'«Hospice Communal», celui du Ministère de la Guerre ou de bâtiments de Galaţi et de Craïova, mais aussi dans d'autres de plus petites dimensions, domaine où Mincu a excellé: l'ancienne Ecole Centrale de jeunes filles, ou, notamment, le restaurant «Buffet» de Bucarest. Si l'organisation volumétrique unitaire ou l'alerte cadence évocatrice des vides et des pleins de ce ravissant ouvrage s'inscrivent dans la ligne d'équilibre de l'architecture de style «brancovan», la modalité d'expression d'une partie de la composition et surtout celle des surfaces, vu leur importance par rapport à la plastique de l'ensemble, ainsi que par la variété des sources d'inspiration, appartiennent à l'art décoratif 1900.

---

[13] **Petre Antonescu: «Bâtiments, constructions, projets et études», Editions Techniques, Bucarest, 1963.**

C'est le motif le plus caractéristique de l'ensemble, la loggia, qui est frappant à cet égard: huit piliers de bois, élancés, faits au tour, réunis par des longerons de bois, soutiennent une grande superstructure de maçonnerie (arcades en accolade, trilobées, et entablement complet), aussi haute que les piliers, faisant un effet de lourdeur excessive par rapport à ses points d'appui. L'impression en est accentuée par l'ornementation en relief de céramique émaillée, polychrome, très en saillie. Au-dessus de la corniche également très en saillie de l'entablement de céramique apparaissent ensuite à nouveau des pièces de bois: les extrémités des poutres transversales et les consoles soutenant l'avancée du toit, très large. Et comme entre les poutres et les consoles demeurent visibles d'importants espaces, la toiture (grande et haute, couverte de tuiles) semble suspendue en l'air, sans nul lien structural avec la construction compliquée qu'elle couvre. Cet élément atectonique qui semble faire échec aux lois de la gravitation, trait propre à l'Art Nouveau, joue un grand rôle dans le caractère expressif de toute la composition. L'esprit «Art Nouveau» est souligné encore davantage par la décoration en céramique de la loggia: motifs géométriques de caractère classique ou floraux genre Renaissance (mais interprétés de façon ondoyante, dans l'esprit 1900) couvrant toute la surface de la maçonnerie, selon le principe — dirait-on — «horror vacui». Quant à la technique artistique en soi: relief prononcé, coloré de blanc, bleu et ocre, du type quattrocento (Luca de la Robbia) — elle contraste avec la relative sobriété générale de la vieille architecture «brancovan». Toutefois, en dépit des licences que l'architecte s'est permises à l'égard de la logique constructive, de la nécessité d'harmoniser l'expression des surfaces et la structure ou même des conditions de l'unité stylistique, à l'ensemble, la composition se justifie visuellement: elle présente une physionomie alerte, joyeuse et surtout roumaine. De telles qualités caractérisent, d'ailleurs, toutes les œuvres réussies des promoteurs du style néo-roumain. Ces ouvrages appartiennent en dernière analyse à une *école roumaine d'arts 1900* qui, bien que s'inscrivant dans la conception générale européenne, possède des traits propres, originaux. Elle ne s'est pas illustrée seulement en architecture et dans les arts décoratifs, mais aussi dans l'ameublement, la céramique, la sculpture, la ferronnerie et l'argenterie, la reliure et l'imprimerie, les tapis et les tissus de toute espèce, etc., par les œuvres originales de nombre d'artistes remarquables, par celles de certains ateliers d'artisans ou de plusieurs écoles d'arts et métiers ayant fonctionné à l'époque respective.

La naissance des écoles nationales dans l'architecture européenne du début du siècle a représenté sans nul doute un phénomène significatif se réclamant de la ligne novatrice «1900». Cependant, elles n'ont pas pu durer très longtemps, et disparurent en même temps que l'art 1900. Le grand problème de l'accord — logique et conforme aux nouveaux paramètres sociaux, économiques, techniques et esthétiques — entre le monde des formes et les nouvelles fonctions imposées par le XXe siècle, sera résolu par l'architecture contemporaine.

Une exposition représentative

A l'occasion et en l'honneur du 50e anniversaire de la création du Parti Communiste Roumain, une grande exposition d'arts plastiques a eu lieu à Bucarest, aux Galeries « Dalles », en mai et juin 1971. Cette exposition fut une excellente occasion pour déceler les courants de l'évolution de l'art roumain. Nous publions ci-dessous de brefs commentaires concernant les principaux secteurs de l'exposition.

Peinture

Par les près de trois cents toiles exposées à la Salle « Dalles » et aux Galeries du Parc de Herăstrău, la peinture, qui bénéficie en Roumanie d'une vieille tradition, a retenu l'attention par la diversité des moyens d'expression, par le soin évident du finissage, témoignant du sérieux avec lequel les artistes ont traité les sujets abordés. La principale qualité que l'on doit reconnaître à la majorité absolue des œuvres est leur force de communication, leur capacité d'émouvoir et de convaincre. En fait, cette exposition peut être considérée comme une manifestation réussie en faveur de l'art engagé.

La clé du problème consiste dans l'attitude de l'artiste par rapport à la société, quand il est animé du désir de servir l'humanité, de lui être utile. Il est intéressant de souligner la concordance de vues

de tant de générations de peintres, depuis les maîtres vénérables — Dumitru Ghiaţă, H. H. Catargi, Alexandru Ciucurencu, Corneliu Baba — jusqu'aux jeunes artistes, tels que Nicolae Groza, Victor Timofte, Ilie Cioartă, Ştefan Ştirbu et autres. Dans la somme des efforts de centaines d'artistes on perçoit une admirable unité spirituelle.

Depuis l'illustration directe à caractère documentaire, du fait historique, jusqu'à la création d'images-symbole, depuis l'évocation lyrique jusqu'à la protestation véhémente, les toiles appartenant à ce chapitre de préoccupations nous sont présentées dans des hypostases interprétatives variées, chacune d'elles étant à même d'impressionner et de convaincre. La figure héroïque de Tudor Vladimirescu a inspiré à Virgil Almăşanu l'une des œuvres les plus réussies de sa carrière artistique *(le Prince Tudor)*. Attiré par les évocations légendaires, Constantin Blendea consacre au même héros une composition, au centre de laquelle la silhouette de Tudor Vladimirescu apparaît comme un symbole idéal du courage. Le dessin est ici tissu de lignes minces, nerveuses, parfois fondues dans la masse de couleurs et de tons chauds, harmonieux.

Le thème des luttes soutenues par la classe ouvrière imprime à la peinture des accents pathétiques, la reprise de certaines méthodes expressionnistes s'avérant, à cet effet, très féconde. Nous avons vu des œuvres où le tumulte de l'histoire, converti en images, émeut profondément. Traïan Brădean, Constantin Piliuţă, Ion Sălişteanu, Vasile Brătulescu, ainsi que Lazăr Iacob, Teodor Moraru, Lia Szasz, Vasile Melica, Constantin Ilea, Viorica Ilie, Victoria Radu et autres ont contribué par leurs œuvres à remodeler la conscience historique, en fixant dans la mémoire la terrible image du passé.

De très nombreuses toiles ont été inspirées par les réalités nouvelles de la Roumanie socialiste. Le contact direct avec ces réalités si modernes, où les verticales de l'industrialisation symbolisent la direction du progrès, explique la variété des démarches artistiques, l'audace plus marquée des interprétations. La dynamique des chantiers industriels et agricoles exige elle-même une peinture de geste large et des images simultanées, une peinture suggestive de l'ambiance. Vlad Florescu, Ervant Nicogosian, Florin Miculin, Vanda Sachelarie-Vladimirescu, Vasile Varga, Coriolan Hora, Margareta Nemeş sont parvenus à fixer la poésie du grandiose, à découvrir la beauté inédite des cités industrielles on bien, comme c'est le cas pour Mircea Ionescu *(Jonc)* des riches récoltes.

Il va sans dire que la joie de la victoire, de la vie libre, a occupé une place importante dans l'exposition, imprimant à celle-ci un caractère de fête, sous des formes claires, mais le plus souvent représentée par des images où l'accent tombe sur l'évocation. Le thème de la joie a été traité dans des œuvres remarquables, telles que celles signées par Ligia Macovei, Gheorghe Iacob Celmare, Mihaï Horea, Georgeta Năpăruş, Constantin Baciu, Mihaï Rusu, Margareta Sterian, Vasile Boboc, Aurel Nedel, ainsi que Eva Barabas, Iosif Matyas, Elena Greculesi.

De nombreux peintres ont choisi le visage de l'homme pour évoquer la contemporanéité. Des portraits de groupes ou individuels apparaissent dans les toiles de Ion Pacea, Brăduţ Covaliu, Ion Musceleanu, Lucia Demetrius-Bălăcescu. On a remarqué une préférence pour le portrait-effigie, quelque peu symbolique. Cette tendance est également évidente dans les portraits d'évocation, dont certains sont d'une qualité particulière, comme c'est le cas pour ceux signés par Traïan Brădean, Nicolae Hilohi, etc.

Les fleurs, tout comme les natures mortes n'ont pas fait défaut à l'exposition. Les visiteurs ont été impressionnés par la nature sereine des paysages de Dumitru Ghiaţă, l'éclat olympien du paysage de H. H. Catargi *(la Rue)*, la modulation poétique des arbres d'Alexandru Ciucurencu, le tourbillon poétique des arbres de Corneliu Baba, la *Symphonie bleue* où se fondent les souvenirs marins de Ion Gheorghiu.

Bien trop vaste pour pouvoir être comprise dans une chronique, la galerie de peinture ayant fait partie de l'Exposition jubilaire constitue un point de repère important dans l'évolution de l'art roumain contemporain.

VASILE DRĂGUŢ

Sculpture

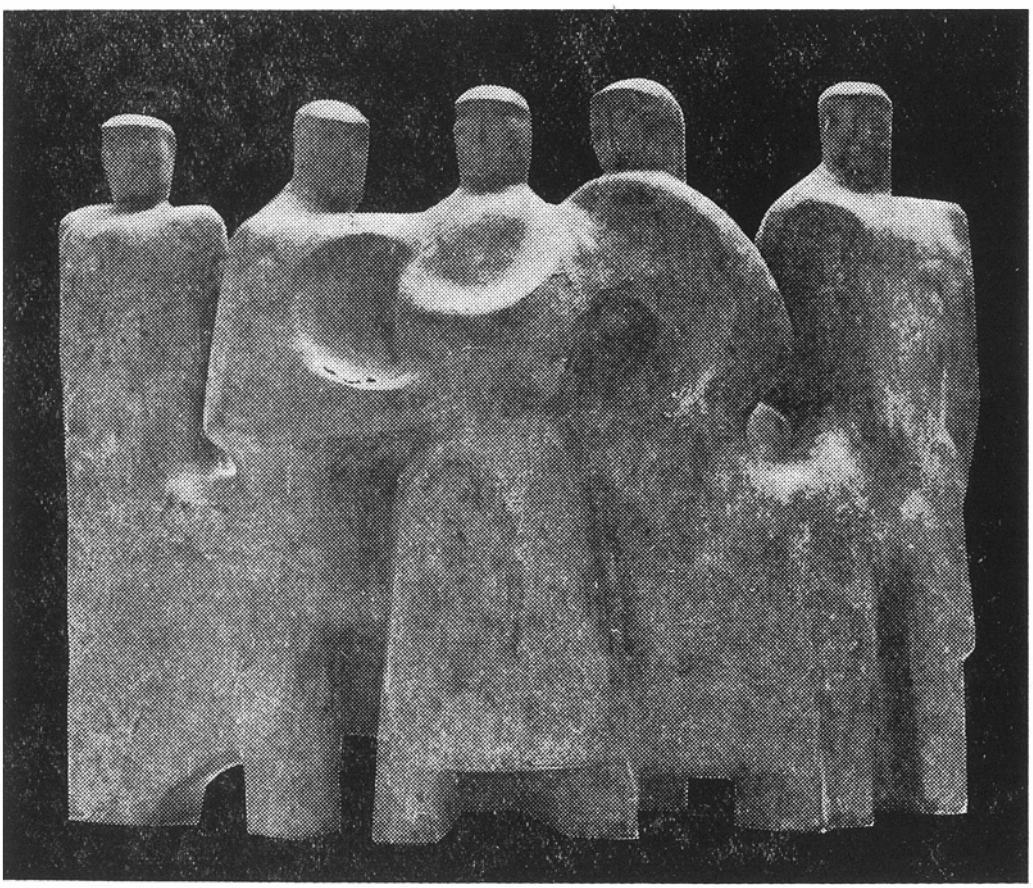
Art tendant essentiellement à perpétuer la mémoire des hommes et des faits exemplaires par leur héroïsme, leur beauté, leur pouvoir de radiation morale, la sculpture est naturellement présente dans une telle manifestation artistique. Monuments par vocation, quelle que soit leur dimension, les sculptures sont, en premier lieu et peut-être en dernière instance, des témoignages du souvenir. A toutes les époques, de nombreux monuments — depuis les menhirs jusqu'aux obélisques, colonnes et arcs de triomphe — s'en sont tenus à ce rôle, ne remplissant leur mission que par les traits caractéristiques de leur structure architectonique, par leur construction massive, leur simplicité, leur majestueux isolement. Nombre de monuments et de sculptures de notre époque ne sont — dans les matériaux les plus divers et sous les aspects les plus variés, que de tels témoignages, dépourvus parfois de l'austérité et de la gravité conférées par d'antiques traditions et rituels.

Cependant *l'Héroïque* d'Ovidiu Maïtec possède aussi la gravité et la vigueur expressive adéquate au thème; il s'agit ici d'un art portant en soi, de façon évidente, le sceau de ce siècle, tout en prenant sa source dans les tréfonds d'une tradition retrouvée. C'est des tréfonds de la même tradition, ainsi que d'une expérience de vie authentique que surgit — comme toutes ses autres œuvres — *le Conseil des anciens* de Gheza Vida. C'est également sur d'ancestrales suggestions de notre art et de notre architecture populaires que s'est basé Ion Vlasiu dans sa composition *1907*. Le visage du paysan, énergiquement et pathétiquement sculpté dans une parfaite unité de style avec la structure architectonique générale de l'œuvre, est

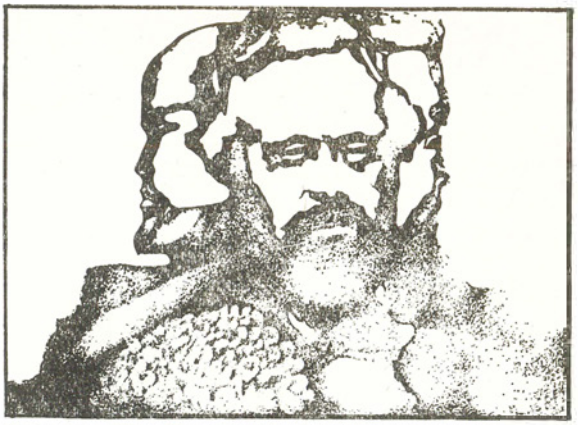
remarquable. Parmi les sculptures sur bois de l'exposition, la robuste *Victoire* de Gheorghe Apostu, réalisée en gros plans, avec force et sobriété, a également attiré l'attention.

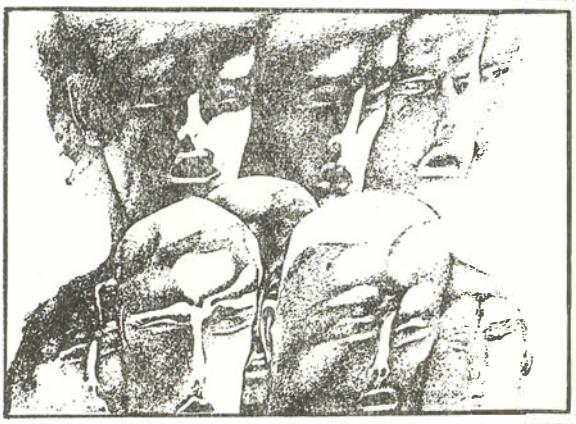
Beaucoup d'autres compositions se sont proposé de représenter des idées et des sentiments généraux, comme par exemple la Victoire, la Libération, la Solidarité, thèmes propres à la sculpture, mais extrêmement difficiles, lorsqu'il s'agit d'imprimer à ces notions une expression significative de notre époque et non pas seulement un vieux cliché. *La Victoire*, signée par Maria Cocea, tout en reprenant une image classique, est moderne par la vibration qu'elle dégage, à la fois nerveuse, délicate et énergique, par la silhouette plus contorsionnée, suggérant d'une façon plus complexe l'élan et l'élévation. Moyennant des formes apparemment dispersées, de contours brisés, Paul Vasilescu a recomposé de manière convaincante le geste fier et souverain de *la Victoire*. Elan et mouvement optimiste caractérisent aussi l'œuvre de Ioana Kasargian — *les Messagers du Soleil* — avec de beaux ondoiements de formes, un modelage chaud et énergique à la fois, captant et reflétant généreusement la lumière. Les visiteurs ont été agréablement impressionnés par une œuvre franche, naturelle dans son pathétisme — *l'Héroïsme* de Naum Corcescu, qui démontre la capacité de cet artiste d'évoquer des idées générales, tout en demeurant dans les zones de l'expressivité concrète du corps et de la physionomie humaine. Nous avons encore été impressionnés par le groupe *Mère et son enfant* d'Eugen Gocan, témoignant de beaucoup de délicatesse. Et si l'on veut parler d'une stylisation d'excellente qualité, de la réalisation d'une arabesque à la fois élégante et expressive des formes, d'une haute maîtrise du métier, *Jeunes filles lisant* de Ion Irimescu peut servir d'exemple de ce que l'on peut réaliser dans ce sens. Tout comme, en matière de relief, les deux sculptures de Ion Jalea — *Fondation de la Valachie* et *Fondation de la Moldavie* — ont témoigné à nouveau du haut savoir, de la maîtrise souveraine et discrète de la composition et du modelage propres à leur auteur.

La plupart des compositions, ainsi que nombre de portraits sont réalisés dans des matériaux définitifs, surtout en plâtre, fort peu en marbre et assez rarement en bronze. Certains artistes ont parfois employé, même pour le portrait, un matériau aussi difficile à manier que le ciment. L'exposition renfermait tout une galerie de figures de l'Histoire roumaine, d'anciens militants pour la justice et le progrès



IULIA ONIȚĂ: La Solidarité (bronze)





VASILE SOCOLIUC: La Première Internationale (triptyque colorié au crayon) →

social, de certains chefs de la lutte révolutionnaire du peuple. C'est ainsi que *Meneur de l'insurrection* de St. Gergely nous est apparu comme une image de Horia, révélant d'indéniables qualités plastiques et de caractérisation. Par contre, nous avons trouvé plus conventionnelles les nombreuses images — statues équestres ou portraits — du héros de la révolution de 1821, Tudor Vladimirescu. Parmi les œuvres qui méritent une mention représentant de grands militants communistes, citons les portraits de Gh. Niculescu-Mizil par Liviu Smedoïu, de I. C. Frimu par I. Fekete, de Leontin Filipescu par C. Comoroschi, de Gheorghe Cristescu par Maria Gion, d'Olga Bancic dû à Justin Năstase et celui d'Elena Pavel par Violeta Dădîrlat.

MIRCEA POPESCU

Arts graphiques

Avec ses multiples techniques — allant du simple dessin à l'affiche — et parce qu'ils sont, par définition, illustratifs, les arts graphiques jouissent, eux aussi, de certains privilèges dans le cadre d'une exposition à thème précis. Nombre d'œuvres ont été dédiées à l'évocation de certains moments significatifs des tumultueuses années de lutte et de sacrifices du prolé ariat révolutionnaire. L'un des styles figuratifs les plus efficaces a été celui du montage, comme par exemple dans les gouaches de Ştefan Constantinescu, dans le groupage de Valentin Popa *(1921* et *1944)* ou dans ceux, avec répétitions et superpositions éloquentes, rappelant certains modes d'expression modernes, dus à Wanda Mihuleac. L'évocation de la résistance au régime d'oppression a inspiré des compositions avec effigies symboliques ayant une certaine résonance, notamment à Ion Panaïtescu et Mariana Popa *(Doftana)* ou à Eugen Bratfanov, qui font appel à des mythes célèbres de l'histoire des arts, dans une agglomération baroque (non sans effet, d'ailleurs), afin de rendre hommage, comme à des symboles de l'héroïsme de tous les temps, aux ombres austères des héros de la classe ouvrière. Les années de la lutte des communistes dans la clandestinité ont été illustrées par les gravures de Lidia Ciolac, d'Adrian Dumitrache, dans les gravures sur bois d'Anton Perusi. La tendance aux images symboliques a offert à nombre d'artistes des solutions expressives convaincantes: c'est surtout le cas de Mihaïl Micu *(Clandestinité, l'Héroïque)*, de V. Socolciuc dans un triptyque colorié au crayon, représentant, sur des bandes verticales, trois hypostases figuratives de la *Première Internationale*, des lithographies aux suggestifs accents expressionnistes dues à Gabriel Kaczinczky, des compositions élaborées autour de certains personnages marquants, appartenant à Lucreţia Feodorov, ou du collage d'une expressivité concentrée, sur le motif inspiré de la frise et du bas-relief, réalisé avec le soin qui lui est propre par le graveur raffiné qu'est Ladislau Feszt.

En ce qui concerne le genre traditionnel de l'art graphique militant, il convient de signaler les illustrations de Benedict Gănescu, dont l'esprit sarcastique est d'une fantaisie incomparable, avec la pureté

MARCEL CHIRNOAGĂ: Terres et hommes (gravure sur métal)

ascétique des traits et des rythmes linéaires tranchés. Diatribe satirique et sarcasme se retrouvent dans les eaux-fortes de Dan Strîmbu ou dans les dessins à l'encre de Chine de Marcela Cordescu.

Les décennies qui furent celles de l'édification du socialisme ont été célébrées dans des symboles solennels, inclus dans des compositions réalisées à titre d'hommage par G. Ivancenko, dans les trois motifs révélant une remarquable force de construction de Ladislau Feszt, d'Alla Jalea Popa, dans trois gravures faisant partie d'un cycle — *la Libération* — de Victor Russu Ciobanu. L'attention des visiteurs a ensuite été attirée par une montage d'images spécifiques, traitées par des techniques mixtes, comme celles d'un Horea Mureşan, d'un Nestor Colta, ou par les parallèles de Dan Cloca. Une grande composition de Getta Brătescu, élaborant, par de savants rapports, des espaces intérieurs grandioses, d'une grande force dynamique, commente, avec le souffle romantique d'un Piranesi, contaminé par les motifs de l'ère industrielle, une inspiration de la juvénile poésie grandiloquente de Labiş.

Le vaste chantier qu'est aujourd'hui la Roumanie a tout naturellement offert aux artistes un torrent de sources d'inspiration. Voilà déjà pas mal de temps que l'œil de l'artiste roumain est devenu une pellicule interprétative sensible, toujours présente là où s'affirment les forces de la vie et de l'homme. Les modalités de ses réactions ont éveillé l'attention par leur grande variété. On trouve, par exemple, des accents de l'âpre et fougueuse pulsation cyclique des labours dans l'emphase des gravures de Marcel Chirnoagă, ou dans celles, apparentées par la vision, de Valentin Th. Ionescu. Les cadences grandioses des immenses chantiers des constructions industrielles (comme une réalité omniprésente et peut-être aussi à cause de leur inédit toujours régénéré, de leurs inépuisables possibilités de projection fantastique) constituent un trait dominant dans l'inspiration des graphiciens. Cela confère, notamment, de la vigueur dans la vision et la technique à Russu Arbore dans ses gravures sur bois; la vigueur constructive et le pouvoir de suggestion de Ion Panaïtescu pour son *Industrialisation;* l'attrait des blancs et noirs du *Travail* de Tiberiu Nicorescu ; un air de famille à l'expression géométrique dans les bandes de Radu Dragomirescu ; un certain dynamisme spatial aux compositions bien ordonnées de Radu Stoïca du cycle *le Pétrole;* des éclats de rêve oriental aux gravures de Corneliu Petrescu, etc.

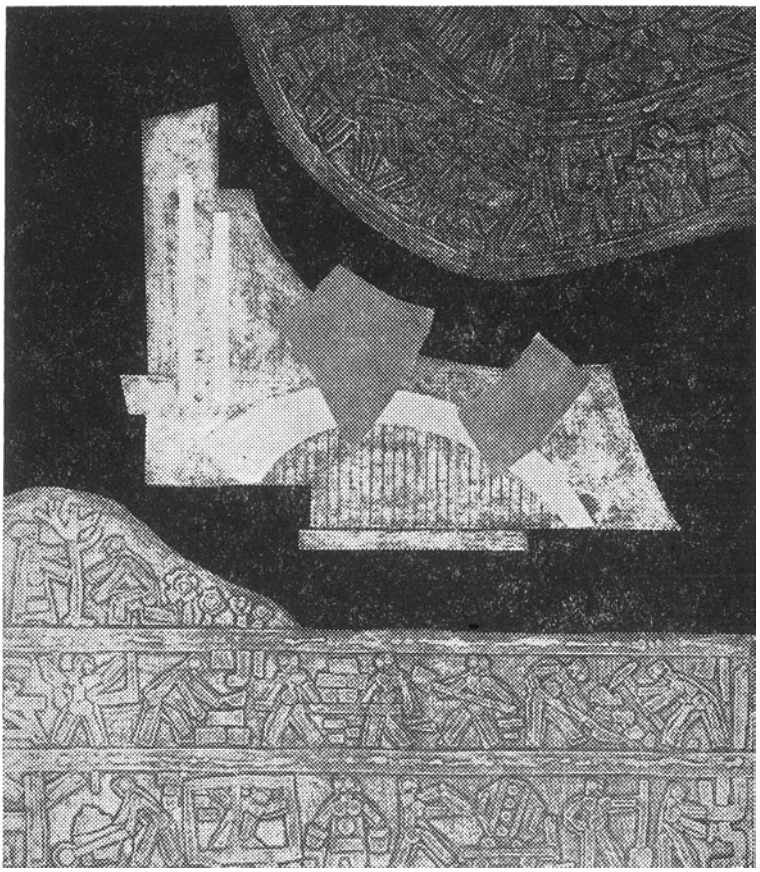
On pourrait également citer de nombreuses et heureuses compositions abstraites (Ileana Nicodim, Ortensia Masichievici, Natalia Matei Teodorescu, Hilda Klepper et autres), des équivalences visuelles inspirées, des quintessences optiques issues de ces mondes de fer et de béton, débordants d'incandescence et de gigantesques résonances. Les visiteurs ont pu contempler avec satisfaction l'interprétation fantastique que le tissage linéaire et les taches d'encre de Chine, les couleurs de Mariana Petrescu — organisant avec spontanéité d'immenses espaces dynamiques et évoquant le perpétuel mouvement créateur des hommes — ont donné à sa rencontre avec le monde fabuleux du chantier de la grande centrale hydroélectrique des Portes de Fer, sur le Danube.

THEODOR ENESCU

Arts décoratifs

Le mariage harmonieux de la fantaisie et du talent, dans le cadre d'un domaine d'activité artistique ayant des possibilités spécifiques d'expression, ont associé les arts décoratifs à la peinture, à la sculpture et aux arts graphiques. Une large variété de formes et de sujets — imposée par le fait que les multiples destinations de l'esthétique trouvent une application toujours plus large (depuis les plus menus objets jusqu'à la décoration des ensembles architectoniques) — a été subordonnée intensément à l'élément fonctionnel. Le progrès évident enregistré dans ce domaine ne concerne pas seulement les qualités strictement artistiques des œuvres, mais est également déterminé par le développement de l'architecture roumaine, de la ville moderne, par le fait que l'on a réalisé — dans un laps de temps relativement bref — des ensembles urbains de dimensions sans précédent.

Parmi les techniques présentes à l'exposition, la tapisserie semble avoir le mieux illustré l'effort accompli dans la recherche de solutions nouvelles. Le jeu du tissage et du fil de couleur a renoué avec l'ancienne tradition des tapis paysans, afin de refléter de façon complexe la spiritualité spécifique de nos contemporains. Expression de la maturité d'un art qui allie la sensibilité à la lucidité, les tapisseries d'Aurelia Ghiaţă se sont fait remarquer une fois de plus par la clarté particulière de leur dessin, par la subtile modulation harmonieuse des tons: *l'Union des Principautés*, *Tudor* ou *la République* ont fait ressortir, grâce à un dialogue chromatique raffiné, l'unité personnelle du style. Le spécificité du genre, les limites que celui-ci impose en raison d'une structure ornementale prépondérante, n'ont pas empêché les artistes d'aborder d'amples compositions, dans de véritables commentaires pathétiques touchant des moments importants de l'histoire roumaine. Nous voulons surtout parler des *Evocations*, par le truchement desquelles Ileana Balotă a ramené, une fois de plus, à l'actualité — en traits laconiques — les figures de Horia, Cloşca et Crişan; de la *Mémoire du temps*, où Graziela Stoïchiţă conjugue une subtile patine chromatique avec des moyens de propagande propres à l'affiche, ou du *Testament des Communistes*, signé par Aspasia Buruduja. L'hommage rendu a été exprimé le plus souvent par des symboles offrant de larges possibilités à la fantaisie, comme on a pu le remarquer dans la sobre expressivité de la *Victoire* de Teodora Moïsescu-Stendl et Ion Stendl, dans l'exubérance chromatique dont Doru Rotaru fait preuve dans *Joie*, dans l'espace organisé par Pavel Codiţă à l'aide de surfaces nettes de couleur, *l'Etoile du matin*, dans les accents folkloriques de *la Célébration* de Lucreţia Pacea ou dans les créations de Titina Comşa et de Florin Ciubotaru. Une nouvelle évaluation symbolique de la richesse et de la fertilité des terres a été réalisée par Dimitrie Grigoraş dans sa *Cueillette de fruits* ou par Mariana Ionaşcu dans *Fête de la récolte*. L'harmonie chromatique étudiée par Maria Podeanu ou le rythme géométrique d'une précision architecturale de l'œuvre de Şerban Gabrea rangent les deux œuvres de ces deux artistes parmi les réussites de l'exposition.



LADISLAU FESZT: Nous édifions l'avenir (chalcographie)

Cette manifestation a également accordé une place à des tissus imprimés, ainsi qu'à des prototypes de verrerie, secteur où se sont fait remarquer les formes spatiales en verre de Constanţa Dogeanu ainsi que les vases de Zoe Băicoïanu. Allant au-delà de leur destination pratiquement utilitaire, plusieurs sculptures sur métal, céramique ou verre sont devenues des objets d'art. La multitude des œuvres exposées nous empêche — vu l'espace restreint qui nous est réservé — de mettre en question la légitimité de telle ou telle modalité d'expression. Mais nous ne saurions passer complètement sous silence les œuvres présentées par Patriciu Mateescu, Ilie Beldean, Alexe Lazăr Florian, Ioana Stepanev, Vasile Gorduz, Lucia Teodorescu Mafteï, Ioana Şetran, Gheorghe Alexandru, Costel Badea, Flaviu Dragomir et Constantin Bulad.

MARINA PREUTU

Présences roumaines

Parmi les expositions roumaines récemment organisées à l'étranger, et qui ont suscité un vif intérêt, il convient de mentionner, au premier plan peut-être, celle des œuvres du peintre *Corneliu Baba*, organisée aux U.S.A. Les œuvres — 30 peintures à l'huile et 30 dessins, aquarelles et gouaches — exposées à la Galerie « Rare Art » de New York, comprenaient en premier lieu des portraits, genre auquel il excelle. La vision lapidaire classique des toiles de Corneliu Baba a occasionné une fois de plus des commentaires où son œuvre est définie comme un véritable « art de musée ». Ses portraits de jeunes femmes ou d'hommes d'âges et de milieux divers communiquent, par leur regard profond, lancinant, le frisson de puissants états d'âme. Toute la « manière » de C. Baba repose sur le culte du vrai, issu du besoin de mettre en lumière les significations majeures de l'existence. Une note de sérieux se détache de l'attitude et de l'expression générale de tous les personnages représentés par le peintre. Ainsi, par exemple, le *Portrait d'une petite fille* présenté à l'exposition de New York et apparaissant comme le symbole de toute la sélection, est conçu en des tons foncés de bruns veloutés rappelant la technique et la profondeur des maîtres hollandais du XVIIe siècle. Un réflecteur au puissant faisceau lumineux projette sur la physionomie — zone la plus importante de la composition — des ocres d'une tonalité chaude, nacrée. L'œil vivant, arrondi, aux lueurs énigmatiques, fixe le spectateur avec gravité, comme pour le provoquer au dialogue. D'une grande délicatesse de facture, la dentelle et la plume du chapeau, éclaboussures de blancs lumineux, semblent accompagner en sourdine le motif central.

L'exposition des peintures d'*Alexandru Ciucurencu*, ouverte à Paris dans les salles de la Galerie Bernheim Jeune, a marqué d'un succès de plus la suite des manifestations consacrées au mouvement d'art plastique de la Roumanie contemporaine. L'ensemble, représentatif pour la création de Ciucurencu, se compose de 46 œuvres — paysages et natures mortes — exécutées entre 1932 et 1970. Dans la préface du catalogue, le critique d'art Jacques Lassaigne remarque « les qualités spécifiquement roumaines, résolument modernes » du peintre Ciucurencu, « l'exaltation des couleurs », « la construction elliptique » des compositions. « Peintre de la nature, des fleurs et de la végétation — note Lassaigne — Ciucurencu a conservé l'apanage de la peinture pure. »

A la « Biennale de Venise » (1970), les œuvres roumaines, abordant diverses orientations de style, du figuratif à l'abstrait en passant par l'art objectif, étaient dues en majorité à des artistes de la jeune génération, tels que *Ion Săliţeanu* et *Henry Mavrodin* (peinture), *Marcel Chirnoagă* (sculpture). La sélection présentée par le Pavillon de la Roumanie, à la Biennale, si elle ne fut pas entièrement conforme aux directives du Comité d'organisation de celle-ci, — autrement dit « une manifestation expérimentale » — ne fut certes pas non plus un exemplaire de « la biennale de grand-père », comme écrivit dans les « Lettres françaises » Georges Boudaille, se référant à l'impression générale des autres sélections nationales. Les œuvres des artistes roumains ont eu dans l'ensemble une tenue soignée, une présentation élégante, des visions stylistiques audacieuses, une expression structurale inédite.

A la fin de l'année 1970 eut lieu à Moscou une « Exposition d'art décoratif roumain », dans le cadre de laquelle furent présentés des tapisseries, des joyaux, des objets en céramique, métal, bois et verre, des poupées, des peintures sur verre et sur bois. Cette exposition a illustré des tendances de styles très variées, relevant d'artistes roumains de plusieurs générations. Recourant généralement à des harmonies de couleurs discrètes, les créateurs roumains d'art décoratif stylisent hardiment la forme, qu'il s'agisse du dessin ou de la tache de couleur d'un imprimé, des arguments d'une tapisserie, du volume proprement dit d'une statuette de céramique ou d'un objet décoratif en verre, métal ou bois. Parmi les exposants les plus importants, citons des noms bien connus tels que: Zoe Băicoïanu, Patriciu Mateescu, Ion Nicodim, Teodora Moïsescu-Stendl, Ileana Teodorini-Dan, Florin Ciubotaru.

Dans le cadre d'une « Semaine roumaine » organisée à Arnsberg (Westphalie) par le « Sauerland Museum », on a pu contempler 21 toiles et 5 sculptures en bronze de *Ion Lucian Murnu*, professeur de sculpture à l'Institut d'Arts Plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest, ainsi que des aquarelles dues au pinceau de *Marianna Simtion-Ambrosi*. Les journaux ont présenté cette exposition comme « une inté-

ressante manifestation de l'art roumain moderne ». Willi Odendhal, directeur des Ecoles supérieures de Westphalie, a apprécié, lors du vernissage, le caractère expressionniste original des œuvres de Lucian Murnu, ainsi que la délicate empreinte personnelle des aquarelles de Marianna Simtion-Ambrosi, la facture moderne des deux artistes ainsi que le pouvoir de suggestion réaliste de leur style abstrait, et surtout la vivacité des rythmes et la richesse des coloris, spécifiques de la sensibilité roumaine. Dans le « Deutsche Rundfunk », Günter Ott, directeur du Musée de Cologne, remarque également le caractère monumental de la peinture de Lucian Murnu ainsi que le chromatisme original de la palette de la jeune femme-peintre roumaine.

L'exposition de Florence, à la « Galleria Giorgi », groupant des œuvres signées par *Wanda Sachelarie-Vladimirescu*, *Marcel Chirnoagă*, *Ştefan Sevastre*, *Radu Costinescu*, *Elena Pană*, *Florica Hociung*, *Dan Negoescu* et *Mircea Spătaru*, se distinguait par la grande diversité des styles. L'écrivain et critique d'art bien connu Piero Bargellini a apprécié la vision post-impressionniste des œuvres de Wanda Sachelarie, formée à l'école française de peinture, ainsi que les qualités de coloriste de l'artiste; on a également admiré les formes d'une interférence logique, d'une géométrie harmonieuse, revêtues de tonalités voilées de gris teintés de blanc, de bleu, de terre de Sienne, dues à Ştefan Sevastre. La force de choc des portraits signés par Marcel Chirnoagă, la peinture figurative, plus sereine, de Radu Costinescu particulièrement remarquée pour son équilibre chromatique n'ont pas été moins appréciées. La péinture d'inspiration surréaliste de Dan Negoescu, les sculptures de Florica Hociung et les bronzes de Mircea Spătaru complétaient le profil de cette exposition.

A Rome, *Elena Uţă-Chelaru*, *Alexie Lazăr Florian* ont exposé respectivement des toiles et des céramiques dans les salles de l'«Academia di Romania». La peinture d'Elena Uţă-Chelaru, remarquée pour sa force d'évocation du paysage et de l'atmosphère de la Roumanie, de l'Italie ou de la France, se caractérise par une vision pleine de vivacité, d'amour de la vie. On a relevé, dans les «formes spatiales» d'Alexie la belle ordonnance des volumes, et leur grandeur majestueuse. Les œuvres de ces deux artistes ont été jointes à celles des boursiers de l'«Academia» roumaine de Rome: *Traïan Brădeanu* (illustrations du poète Mihaï Eminescu), *Elena Greculesi* (peinture), *Toma Roată* (peinture), *Toni Eberwein* (sculpture) et exposées pendant les premiers mois de l'année 1971 dans plusieurs villes d'Italie.

Le jeune artiste peintre *Ion Stendl* a reçu, à la biennale de la gravure sur bois de Banska-Bystrica (R. S. Tchécoslovaque) une Mention honorifique pour ses œuvres *Profil 9* et *Profil 10*. Le peintre Ion Stendl, de facture monumentale, est devenu, grâce à la précision de son trait et à l'équilibre de ses compositions, un créateur actif dans le domaine de l'art graphique. Sa conception plastique, généralement dirigée vers un inédit exotico-fantastique, donne une note spécifique aux ensembles qu'il situe sur des structures rationnelles, lucides. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que les œuvres graphiques de Ion Stendl franchissent les frontières roumaines. En octobre 1970, par exemple, ses œuvres, ainsi que celles de deux autres dessinateurs, *Ion State* et *Nicolae Săftoïu*, ont figuré à la seconde Biennale Internationale de gravure de Buenos-Aires. Ion State est surtout préoccupé par la transposition graphique de certains symboles philosophiques tendant à une ironie incisive. Nicolae Săftoïu, considéré comme l'un des meilleurs dessinateurs de la génération moyenne, est parvenu à une conception fort précise de l'art graphique, fondée sur de profondes connaissances anatomiques et sur une maîtrise consommée des moyens d'expression. Ses formes étranges, inspirées par la fantaisie ainsi que par des états du subconscient, juxtaposent les éléments constitutifs de différents règnes, silhouettes, gestes, expressions, en ensembles troublants, de type surréaliste.

A la Haye, l'exposition de xylogravure organisée par un autre groupe intéressant de jeunes artistes, formé par *Ion Bănulescu*, *Florin Ciubotaru* et *Şerban Gabrea*, a provoqué de vifs commentaires. Par ailleurs, ces trois artistes attirent l'attention générale, surtout Florin Ciubotaru, pour ses visions pleines de drôlerie et de fantaisie, pour le coloris et la ligne hardie de ses formes. Ion Bănulescu, plus intériorisé et prédisposé à la méditation, aborde un univers plus complexe, mais moins accessible.

Parmi les expositions individuelles ayant fait depuis peu l'objet d'appréciations chaleureuses du public étranger, il convient de signaler tout particulièrement celle d'un peintre connu, *Ligia Macovei*. Cette exposition, ouverte à Florence, à transmis une fois de plus le message de confiance de l'artiste dans les possibilités de communication émotionnelle du visage humain. L'homme — centre des préoccupations de toujours de Ligia Macovei — est demeuré le principal point de départ de l'inspiration et de l'interprétation de ses œuvres. Mentionnons également la présence, à l'«Exposition internationale d'art graphique contemporain», de Catane (Italie) 1970 — exposition à laquelle prirent part des artistes de 32 pays — des œuvres du dessinateur *Ladislau Feszt*. A retenir que le nom d'Alexandru Calder figure également parmi ceux des artistes de valeur mondiale qui figurèrent à cette exposition.

La jeune *Rodica Marinescu*, qui obtint en janvier 1971 la Médaille d'Or au Concours international de peinture «Italia 2000», concours auquel prirent part des artistes de 50 pays du monde, a bien mérité son succès. Parmi la génération des jeunes créateurs roumains, Rodica Marinescu, élève d'Alexandru Ciucurencu, s'est distinguée par une éblouissante vision de coloriste, transposée en une gamme de tons chatoyants ou translucides qui confèrent à sa peinture une note d'originalité. Ses œuvres des dernières années mettent fréquemment en relief des silhouettes et accords chromatiques à échos folkloriques. Le style de Rodica Marinescu, dans la dernière période, s'oriente vers un univers formal particulier, vers une figuration où l'élément féerique tend à imprimer une note dominante. Parmi ces œuvres, les toiles suivantes ont été envoyées par l'artiste au Concours de Naples: *le Monde aquatique*, conçue sur de froides tonalités de bleu turquoise, et *Présence à l'intérieur*, réalisée en une harmonie de rouge, blanc et or.

ADRIANA BOTEZ-CRAÏNIC

m u s i q u e

GHEORGHE FIRCA

Pascal Bentoïu ou le moderne «classique»

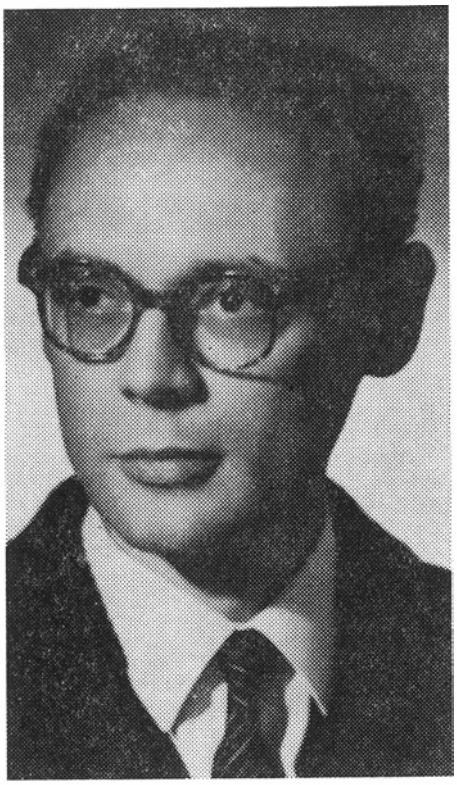
Le 22 décembre 1957, jour où les noms de quatre jeunes compositeurs roumains : Dumitru Capoïanu, Aurel Stroë, Tiberiu Olah et Pascal Bentoïu s'étaient donné rendez-vous sur l'affiche d'un concert fut une date mémorable. Soumis à toutes les émotions du début et cela en présence du plus exigeant des publics, dans les rangs duquel ne manquaient pas les confrères de métier, ces jeunes ont passé avec succès un examen difficile. Fraîcheur, audace, excellente réalisation technique — tels étaient les attributs qui justifiaient la confiance unanime en leur future affirmation comme compositeurs. Les œuvres paraissaient être, en premier lieu, le reflet de personnalités bien marquées; on devait d'ailleurs retrouver dans l'évolution ultérieure de chacun d'eux des traits constants de leur sensibilité, une certaine attitude à l'égard de l'acte créateur et des modalités nettes de concevoir le langage musical qui s'étaient déjà dessinés lors de leur entrée dans l'arène de la vie artistique.

Pascal Bentoïu figurait au programme avec son premier *Concerto pour piano et orchestre*, un ouvrage dont non seulement le *do majeur* fait penser à un modèle beethovénien possible, mais aussi certaines inflexions du thème, lequel, dans ses grandes lignes, était cependant inspiré par le folklore. Mais ce fait, qui tenait plutôt du côté « anecdotique » de l'acte de création que de son essence, attirait l'attention sur un climat qui allait devenir celui de prédilection du compositeur, marquant la tendance de celui-ci à s'extérioriser en faisant appel sans réticences aux formes classiques. Pascal Bentoïu semblait non seulement dominer la dialectique spécifique qui réside à l'intérieur de ces formes, mais aussi s'approprier une certaine démarche spirituelle, et cela d'une manière active qui n'avait rien de l'imitation d'un ensemble de lois et de catégories logiques de l'expression musicale classique. Cette préférence pour le « classique » — un classique qui se manifeste le long de quelques étapes de la création de Bentoïu — ne saurait être considérée que comme une adhésion tempéramentale et conceptuelle à l'esprit universel de l'équilibre et de la mesure et non point comme l'alignement ad litteram à une manière stylistique. C'est là une constante qui ne disparaîtra pas, même quand, à l'occasion de ses investigations dans d'autres zones de création musicale, l'emporteront les accents romantiques, de filiation expressionniste, comme ce fut le cas pour le IIe *Concerto pour piano et orchestre.*

Ces accents consistent dans l'expansivité de certains thèmes mais aussi, au contraire, dans leur intériorisation, dans des contrastes, dans leur dispersion sur de grandes surfaces, dans l'abolition des symétries ou dans l'intense sollicitation du caractère d'improvisation et dans la fusion des parties de cycle.

Du terrain ferme où s'est fixée l'évolution du compsiteur on perçoit maintenant des confrontations de plus en plus impérieuses avec la problématique de la création contemporaine, et cela surtout dans deux des ouvrages que Pascal Bentoïu a dédié au violon. Le premier, le *Concerto pour violon et orchestre*, résout de façon synthétique la tendance à faire fusionner des formes d'origine historique et d'essence structurale différentes (la passacaille à thème unique et la forme de sonate basée sur le principe du bithématisme) ainsi que leur association avec le sérialisme linéaire et les formulations modales ; dans le domaine de la dramaturgie de l'ouvrage, l'auteur poursuit la réalisation d'un « ethos » particulier — que peut-être il a entrevu chez le grand Georges Enesco — qui consiste dans le groupement des parties du

cycle suivant la succession de mouvements lent-rapide-lent, ce qui donne plus de poids encore à la sphère lyrique d'expression. Dans l'autre ouvrage, *Sonate pour violon et piano*, le cycle supporte également des métamorphoses fondamentales, se résumant à deux parties seulement, cependant que la microstructure résulte de l'entrelacement d'entités de motifs, de l'interpénétration des expressions de récitatif du violon et de celles rythmo-motrices du piano. Les procédés en soi dénotent inventivité et ingéniosité, unité de pensée et de réalisation. Mais au-delà de ces considérations professionnelles, la sonate mérite le qualificatif de geste créateur authentique et cela par suite de son expression qui nous captive séance tenante. Cette sonate est, sans aucun doute, l'une des grandes réussites du compositeur.



A sa musique d'orchestre vient s'ajouter ensuite la *Symphonie* (premier ouvrage de ce genre dans l'œuvre de Pascal Bentoïu). Visant le double but de fructifier une expérience déjà remarquable et de traduire des possibilités encore inexprimées (mais pressenties ou préfigurées dans ses œuvres antérieures), ces pages musicales libèrent de nouvelles forces créatrices. Le finale de cet ouvrage est le moment le plus prometteur, celui qui relève la prééminence de riches valences rythmiques et variationnelles. La *Symphonie* cristallise un monde (caractérisé par l'élévation spirituelle et qui se traduit par un raffinement du métier, par rapport auquel les habituelles classifications de styles(classique, romantique, voire « moderne») deviennent inopérantes.

Nous ne pouvons pas manquer de rappeler aussi le fait que ces œuvres, qui font partie de la musique dite « pure », sont précédées (à l'exception du *Concerto pour piano no 1*) de deux poèmes symphoniques (*Hypérion* — d'après le poème du même nom de Mihaï Eminescu, et *Images bucarestoises*), dont la thématique est discrète et pondérée. Pourtant, les deux poèmes n'ont pas inauguré une série d'œuvres illustratives à programme mais plutôt déterminé la préference plus récente et en quelque sorte inattendue du compositeur pour l'association de la parole à la musique (en tant que domaine adéquat, mais aussi antérieur à toute programmation), et cela basé sur le *genre dramatique*. Si au point de vue de la biographie artistique, ce tournant pourrait surprendre, au point de vue du style on peut établir quelques filiations. Ainsi, la plastique symphonique, la dramaturgie intrinsèquement musicale, diversement expérimentée jusqu'ici, tout comme les suggestions d'un autre domaine où le son se plie à la parole, et notamment celui du lied (domaine dont Pascal Bentoïu avait déjà tâté), aplanissent la voie vers ce nouveau genre. Trois ouvrages écrits à de brefs intervalles et destinés à la scène lyrique consacrent Pascal Bentoïu comme l'un des plus prestigieux auteurs roumains modernes d'opéras mais non point dans l'acception traditionnelle. Dans l'ordre chronologique le premier est *l'Amour médecin* d'après Molière. Opéra-comique en un acte sur un livret écrit par le compositeur, *l'Amour médecin* met en pleine lumière l'esprit ironique de Bentoïu, qui non content de réitérer le comique sous les aspects créés par la plume du classique français, y ajoute le rire de l'homme contemporain, qui participe — avec l'auteur de la musique — au persiflage lucide de certaines manières musicales plus ou moins anciennes (par ci par là on retrouve même dans la partition les échos de certaines danses et chansons à la mode), voire de la forme même de l'opéra traditionnel.

Une commande de la Radiotélévision Roumaine, ainsi que la participation à un concours lancé par la Radiotélévision italienne (concours illustré déjà par des noms connus tels que Cizzetti, Sauguet, Herize, Pousseur, Berio, Penderecki, Paccagnini, von Einem, etc.) déterminèrent le compositeur à insister sur cette voie musicale - dramatique. C'est ainsi que vit le jour l'opéra radiophonique *l'Immolation d'Iphigénie*, qui vallut en 1968 à Pascal Bentoïu la consécration du « Prix Italia ». Le contact prolongé avec la musique de scène, destinée à illustrer les spectacles dramatiques en prose, lui apprennent à se servir avec parcimonie de moyens qui, cette fois-ci, sont l'orgue, la voix humaine et la percussion. La « dimension radiophonique » de l'œuvre — qui lui enlève beaucoup de l'élément de « spectacle » en la rapprochant par contre du genre de l'oratorio ou de l'opéra de concert — réside dans l'emploi avec profusion des réverbérations, des filages, des découpages de bande sonore, des mixages, du spectre des timbres obtenus tous par le truchement de l'appareillage électronique — qui transforment la partition courante en un produit dans le genre du « tape-music ».

Deux ans seulement après avoir remporté un premier prix, l'Italie lui confère, pour son troisième opéra, *Hamlet*, une nouvelle distinction : le Prix « Guido Valcarenghi » (1970). Cette fois encore, l'auteur

de la musique se confond avec celui du livret, dans la double qualité d'interprète du drame shakespearien. Non seulement il ne met plus cette fois sous le signe du doute les chemins battus du genre, mais encore ne se gêne-t-il pas pour recourir à tous les moyens vérifiés par la tradition jusqu'à nos jours. A certains points de vue, *Hamlet* est par conséquent un opéra « commun »: ainsi la conception dramatique tout entière suit nettement les moments bien connus de la pièce, le caractère chantant de la musique est soigneusement respecté en dépit de l'inédit, assez marqué, de l'intonation — les voix sont choisies selon le critère de leur correspondance caractérologique avec les personnages interprétés, les fonctions d'illustration et de leitmotive de la partie orchestrale — tout cela est empreint d'originalité, animé d'un souffle inédit, sans être toutefois nouveau à tout prix, choquant, etc. *Hamlet* marque un moment de pointe dans l'œuvre du compositeur, car il impose, d'une manière complexe, très synthétique, ses traits de style de langage les plus caractéristiques. A la confluence de la musique et du drame, de la parole et du son, Pascal Bentoïu réaffirme sa foi qui ne s'est jamais démentie dans l'investissement de la création de vibrations et de sens profondément humanistes, dans la découverte des voies qui permettent l'accès à la sensibilité contemporaine sans toutefois trahir les valeurs pérennes de l'art dont il est le serviteur.

LE LIVRE DE MUSIQUE

Cella Delavrancea: Arpèges en tonalité majeure

Eblouissants, profonds, tels sont les *Arpèges en tonalité majeure* dus à la plume de la vénérable musicienne qu'est Cella Delavrancea. Rassemblant une partie des chroniques et des portraits esquissés tout au long d'un demi-siècle, l'ouvrage exprime en fait la personnalité complexe et pleine de charme de la pianiste, de la musicienne et de l'écrivain qu'est Cella Delavrancea. Nous sommes en présence ici d'un esprit analytique rigoureux, lucide, parfois même caustique, s'exprimant avec une ineffable poésie, dans un style de lettré accompli. Les personnalités marquantes de la vie musicale roumaine et internationale (compositeurs, chefs d'orchestre, solistes instrumentistes ou vocaux) sont saisies dans ce qu'elles ont de plus caractéristique, d'essentiel, la capacité de synthèse de l'auteur étant telle qu'il lui suffit pour cela de quelques mots, souvent même d'un aphorisme ; Wagner, Richard Strauss, Wilhelm Kempff, Pablo Casals, Alfred Cortot, Wilhelm Backhaus, Sviatoslav Richter ou, parmi les musiciens roumains, Georges Enesco, Ionel Perlea, Constantin Silvestri, Dinu Lipatti, par exemple — sont quelques-uns des « personnages principaux » qui lui donnèrent l'occasion de caractérisations lapidaires telles que celles-ci: Enesco ne dirige pas les symphonies beethovéniennes, il les « émane »; Richard Strauss représente le « béton armé » de la musique allemande ; la main gauche de Dinu Lipatti attire l'attention par la manière dont elle compose le « paysage de son horizon pensif », etc. *Arpèges en tonalité majeure* est un livre rare, par la poésie qu'il dégage, dans lequel le langage musical est écouté par une musicienne et traduit pour le lecteur avec un authentique talent d'écrivain.

Tutu George Georgescu: George Georgescu

« George Georgescu mérite qu'on lui élève dans l'Athénée, ou devant celui-ci, un bronze grandiose qui résonne lorsqu'on le touche du doigt, sonore comme son cœur » — a dit un jour le critique et écrivain George Călinescu. Ce n'est pas une statue, mais un livre qu'a dédié son épouse à l'illustre chef d'orchestre roumain — livre dans lequel elle a mis toute son affection, tout son dévouement, en hommage au souvenir du musicien. D'innombrables lettres, chroniques, témoignages, servent à la reconstitution minutieuse d'une vie consacrée à la musique : l'enfance, les études, l'explosion de l'affirmation, les succès, le travail de chaque jour qui les engendre et les consolide, le chemin sinueux mais plein de gloire de George Georgescu, sont fidèlement reflétés à travers les lignes de celles qui vécut de longues années aux côtés du chef d'orchestre, et permettent de pénétrer dans l'intimité des pensées, dans la psychologie du « héros », avec tout ce que celle-ci comporte de caractéristique et d'inimitable. On y voit apparaître tour à tour des « personnages épisodiques » qui ne sont rien moins que Georges Enesco, Richard Strauss, Maurice Ravel, Marguerite Long, Léopold Stokowsky, David Oïstrakh, hommes légendaires avec lesquels la vie du chef d'orchestre a eu de fréquentes interférences, hommes avec lesquels il noua d'autres liens que ceux de la pure musique. Le charme du style, la richesse et parfois l'inédit du récit font du volume *George Georgescu* une lecture agréable et instructive, l'auteur ayant su éviter les platitudes si fréquentes dans les vies romancées.

Nicolae Rădulescu : Sabin V- Drăgoĭ

Parmi les compositeurs roumains « classiques » du XXe s., Sabin V. Drăgoĭ occupe une place éminente, à laquelle lui donne droit son opéra *le Malheur*, composé d'après un drame de I. L. Caragiale, qui constitue, en quelque sorte, une importante œuvre d'avant-garde. La monographie consacrée par Nicolae Rădulescu au compositeur qui s'impose par la finesse de l'analyse de la création de celui-ci, tout imprégnée de l'esprit du folklore roumain, par sa sobriété et son originalité, a également la vertu

de susciter des discussions dans le monde musical parce que quelques jugements de valeur y sont enoncés, qui ne se conforment pas toujours à ceux exprimés jusqu'ici pas les exégètes de la création de Drăgoï. Les appréciations sont fondées sur des critères sévères, mais non pas toujours conséquents, ce qui suscite certaines contradictions et prête parfois à l'équivoque. La polémique est toutefois pleine d'intérêt, car elle stimule la confrontation du critique avec lui-même ainsi qu'avec d'autres critiques, si bien que la connaissance véritable de Sabin Drăgoï, par le prisme du temps et de la lucidité, devient ainsi possible.

Theodor Bălan : L'enfance de quelques grands musiciens

Voici un livre que le professeur Theodor Bălan n'a pas écrit exclusivement pour les jeunes et qui démontre la justesse des paroles dites par Georges Enesco mi-plaisant, mi-sérieux: « Parce qu'un enfant est petit, s'imaginer qu'il porte en soi des rêves minuscules... quelle erreur ! » Nous voici introduits, par un conteur plein de talent, dans un monde miraculeux et rempli de surprises, qui ressemble fort peu à l'image que nous avons pu nous faire *a priori* de l'enfance de musiciens comme Albeniz, Beethoven, Chopin, Aurelia Cionca, Enesco, Carl Flitsch, Clara Haskill, Dinu Lipatti, Liszt, Mendelssohn Bartholdy, Mozart et Prokofiev. La biographie de ceux-ci nous démontre l'importance, durant l'enfance, du travail, même et surtout lorsqu'il s'agit de talents hors du commun. Mozart, par exemple, s'est réalisé d'un seul coup, comme un invraisemblable feu d'artifice, tandis qu'un Beethoven « n'a cessé de grandir » depuis les premières années jusqu'à l'apothéose que nous connaissons, mais il leur a fallu subir les privations et faire montre d'une ténacité constante pour nous léguer leurs chefs-d'œuvre. Ne pas oublier que l'enfance de certains musiciens a revêtu des formes dramatiques, comme ce fut le cas pour Dinu Lipatti, a qui les jeux étaient interdits et qui était soumis à la contrainte quotidienne de l'éducation physique, dictée par les impératifs d'une santé fragile avec laquelle il eut à lutter toute sa vie. Un ouvrage comme celui-ci, présentant au lecteur une multitude d'informations variées et parfois inédites, offre bien plus qu'une lecture passionnante: c'est surtout une leçon de vie, de labeur, non seulement pour celui qui est touché par la flamme du talent véritable, mais aussi pour ceux qui doivent s'occuper de l'éducation du talent des autres.

Viorel Cosma : Lexique des musiciens roumains

A une époque où le volume des connaissances concernant tous les domaines d'activité est devenu immense, et où le processus d'information rapide représente une nécessité permanente, le livre de synthèse — encyclopédie, lexique — prend une valeur dont l'unité de mesure porte le nom de *temps* : le temps, cette inappréciable matière immatérielle — jours, heures, minutes — que nous économisons lorsque nous avons à notre portée une publication complète, systématique et exacte. Il est donc normal que les Editions Musicales de Bucarest se soient orientées vers des ouvrages d'une telle facture, orientation traduite à l'heure actuelle par la publication du *Lexique des musiciens roumains*, signé par Viorel Cosma, critique et historiographe musical. L'activité antérieure de l'auteur orientée avec prédilection vers l'investigation difficile, la documentation minutieuse et l'annotation rigoureuse, le recommandait pour un volume d'une telle facture. La lecture du volume, ou le simple fait de le feuilleter, convaincra le lecteur du sérieux avec lequel Viorel Cosma a fait son travail, de l'ampleur de la documentation utilisée, recueillie à la suite de minutieuses recherches dans les archives, bibliothèques et principales institutions musicales roumaines. Le lexique présente l'historique de la composition et de l'interprétation roumaines, mentionnant les premiers créateurs et interprètes de musique savante des siècles précédents et achevant son tour d'horizon par les plus jeunes représentants de l'école musicale contemporaine.

Chacun des noms mentionnés ici comporte une brève notice biographique indiquant la formation intellectuelle, suivie du répertoire des œuvres, mentionnant la date des premières auditions ou parutions éditoriales, les distinctions artistiques obtenues, et enfin d'une notice bibliographique à peu près exhaustive. La longue liste des musiciens ne se limite pas à l'énumération de ceux qui ont abordé un certain genre musical — qu'il s'agisse de symphonie, musique de chambre, opéra, opérette, folklore, musique légère et de revue, musicologie — mais dessert également l'histoire littéraire, par la mention des auteurs de textes et des livrets, des auteurs dramatiques et essayistes ayant écrit des commentaires sur la musique. La conception rigoureuse de ce lexique permet un maniement facile non seulement par le lecteur roumain, mais également par le lecteur étranger, informé des tenants et des aboutissants de l'ouvrage par une préface traduite en plusieurs langues, les plus répandues.

SILVIU GAVRILĂ

CHRONIQUE DU DISQUE

Anatol Vieru : *Scènes nocturnes* ; *Myriam Marbé* : *Rituel pour la soif de la terre* ; *Ştefan Niculescu* : *Aphorismes*. (Chœur « Madrigal » : Direction : Marin Constantin) — Electrecord St. — ECE 0416, disque de 30 cm stéréo.

Il s'agit d'un recueil représentatif de musique roumaine moderne pour chœur a capella. *Les Scènes nocturnes* d'Anatol Vieru d'après Federico García Lorca replacent la chanson dans la zone du madrigal dramatique, ce précuerseur renaissant du théâtre lyrique. Nous disons la « chanson » parce que dans la multitude de procédés qui situent la pièce dans le paysage de notre siècle, le modèle de référence reste toujours en fin de compte la chanson traditionnelle, avec ses bases modales, sur le plan mélodique et rythmique. Les sept parties, subordonnées à une ligne d'évolution dramatique, ont l'allure d'inventions usant chacune avec priorité d'un élément musical caractéristique : bloc harmonique écrasé par des exclamations, dialogue contrapuntique, chant homophone, déclamation rythmique, le tout situé dans une constellation de la modération. Dans cet édifice solide on retrouve la personnalité d'Anatol Vieru, caractérisée par le refus des phrases alambiquées, par un style efficient où le dessin prend contour grâce à l'application de vigoureuses touches de pinceau. Dans l'œuvre de leur auteur, les *Scènes* (écrites en 1964) jouent le rôle de pivot pour de prochaines prospections plus osées dans la conquête de nouveaux espaces musicaux.

Dans *Rituel pour la soif de la terre* la musicienne Myriam Marbé semble avoir eu pour but de communiquer à l'homme de nos jours l'intensité des réactions émotives conservées dans les plus impressionnants des vieux documents folkloriques roumains — en l'occurrence dans les rituels — de trouver, par conséquent, les mots et les stéréotypes musicaux dont la pratique millénaire a attesté la force. Il en est résulté une musique qui n'a rien à voir avec les catégories tragique, comique, sublime, une musique qui *officie*, se confondant avec la solennité. Au point de vue musical, le matériau prend l'aspect d'un groupage d'articulations n'ayant pas nécessairement un caractère d'antécédence et de conséquence, mais plutôt l'air d'une série d'*ostinati* susceptibles d'une autre ordonnance. Au point de vue de la conception musicale, ces pages témoignent de leur appartenance à une chronologie plus récente (1968) par leurs ouvertures probabilistes aussi : au dire de l'auteur, la version enregistrée ne serait que l'une des variantes possibles, celles-ci dépendant de l'initiative des interprètes, voire de celle du public à certains moments.

Au point de vue du concept probabiliste, mais aussi du niveau d'abstraction atteint, les *Aphorismes* (1969) de Ştefan Niculescu, sur des textes d'Héraclite d'Ephèse, vont sensiblement plus loin. Soit dit en passant: la pensée musicale classique aspirait à des réalisations prévues dans leur totalité par le compositeur, répondant par là à la notion classique de causalité. On sait à l'heure actuelle que la multitude possible d'interactions tend vers l'infini, si bien que l'on ne postule que la probabilité de l'événement dans le déroulement des faits dans la nature et dans l'univers. Dans la partition des *Aphorismes* cela se traduit par la liberté d'initiative laissée au maître de chœur, la liberté de choisir, dans certaines limites, un tracé dans la graphie des structures se conditionnant réciproquement. Intervient ensuite, dans l'élaboration même des structures, une notion musicale bivalente — l'hétérophonie —, de nature probabiliste, qui consiste dans l'oscillation entre deux phases : une phase d'unité, de convergence des plans et des processus sonores, et une autre, au contraire, de multiplicité, où les traces et les devenirs sonores se diversifient selon des destinées indépendantes. Les deux phases se succèdent dans un processus respiratoire où la phase de l'unité laisse aussi entrevoir, dialectiquement, la multiplicité probable. Un auditoire habitué à percevoir seulement un certain ordre de hauteurs et de durées, c'est-à-dire dans le genre de ce qu'on appelle « mélodie », pourra, évidemment, être désorienté par l'univers sonore des *Aphorismes*, où les éléments ordonnateurs se meuvent dans un espace à plusieurs dimensions, le repère pouvant consister aussi bien dans des changements de timbre, dans des articulations, des *zones* de hauteur, des densités, des dynamiques.

Dans ce contexte, on arrive à considérer les hiérarchies imposées par la musique classique comme des cas particuliers. Cependant, quiconque se familiarise avec ce discours oublie peu à peu le côté « sensationnel » de la nouveauté et commence à discerner les nombreux liens qui apparentent les *Aphorismes* à la plus noble des traditions musicales, situant l'œuvre de Niculescu parmi les plus remarquables du genre. Le célèbre chœur « Madrigal », fondé et dirigé par Marin Constantin, met au service des trois pièces les mêmes qualités idéales de précision, de pureté sonore et de style, tant de fois consignées par les chroniqueurs de nombreux centres musicaux du monde. La réception stéréophonique rehausse de beaucoup la qualité de l'enregistrement en regard d'une version monophonique.

Aurel Stroë: *Musique de concert pour piano, cuivres et percussion.* (Orchestre symphonique de la Cinématographie. Chef d'orchestre : Paul Popescu. Piano solo : Constantin Ionescu-Vovu) — *Musique pour « Œdipe à Colone »* (Groupe d'instruments de percussion et à vent et chœur masculin. Direction : Aurel Stroë et Dumitru Pop. Mezzo-soprano : Martha Kessler) — Electrecord (ECD 1207) — disque de 30 cm.

C'est un disque « d'auteur » consacré à Aurel Stroë, l'un des compositeurs marquants qui se sont formés et affirmés après-guerre, chef de file de l'investigation dans la musique stochastique. De même que pour les compositeurs structuralistes, voire d'une façon plus accentuée, il s'agit dans la musique d'Aurel Stroë d'un transfert de valeurs dans le genre, dirions-nous, du plastique non-figuratif. Le véhicule de l'émotion n'est plus ici la mélodie, individualisable par des thèmes qui se dessinent et se transforment durant le discours sonore, de la même façon qu'évoluent, par exemple, les personnages dans les romans classiques. Les objets manœuvrés par le compositeur sont des ensembles possédant des caractéristiques de bloc sonore. La *Musique de concert pour piano, cuivres et percussion* (1965) débute par un mouvement perpétuel, une explosion continue de points sonores déployés dans un éventail de couleurs (Klangfarben), mouvement durant lequel le piano constitue un instrument de percussion de plus. Le support esthétique de ce mouvement est le jeu subtil de l'attente déroutée par des apparitions toujours diverses dans le cadre d'un groupe restreint de timbres, d'intensités et de densi-

tés, tombant sur des temps qui ne cessent de se déplacer. Le jeu, dépourvu d'artifices, a l'austérité d'un paysage du désert, cependant que les formes repérables sont faites de duretés et de violences. Un bloc ultérieur pendule dans un accord des cuivres comme dans le tintement d'une cloche immense, où chaque battement fait passer au premier plan d'autres harmoniques du son fondamental. Enfin, un autre dessin, composé de lignes obliques de différentes longueurs, pareilles aux figurations de la musique classique, fait rentrer le piano dans son rôle traditionnel d'instrument concertant. Le concerto d'Aurel Stroë vise et réalise — avec le concours du pianiste Constantin Ionescu-Vovu et du chef d'orchestre Paul Popescu, tous les deux atteignant ici un point culminant de leur carrière — la variété dans le cadre de la forme monumentale. La *Musique pour « CEdipe à Colone »* (1963), d'après la tragédie de Sophocle, se sert approximativement du même matériau, mais dans une autre dimension, c'est-à-dire dans un déroulement temporel plus accentué, où trouvent place des tensions et des détentes, des événements à l'apparition préparée et même la matérialisation d'un personnage. La structure des cuivres, par exemple, se présente sous la forme d'un trison, dont la tension est accrue par le jeu de degrés surajoutés. Au même endroit, la dynamique converge vers une puissante culmination du volume sonore. Sur le plan de la forme musicale, la composition représente également une évolution libre qui découle de l'antinomie continu-discontinu, entre les pédales des cuivres et les glissements du chœur d'une part, et les explosions des instruments à percussion, de l'autre. L'équilibre entre les deux états est finalement rompu en faveur du chant proprement dit qui fait irruption par la puissante voix mezzo-soprano de Martha Kessler et s'impose comme une solution de la tension préexistante. Les événements se succèdent ici par vagues et montent comme une fatalité qui entraîne tous les obstacles rencontrés sur le chemin. Vu le caractère spatial de cette musique, une version stéréophonique de cet enregistrement remarquable serait souhaitable.

Anthologie de la musique populaire roumaine (III) : La *Coutume des noëls.* Sélection faite par Emilia Comişel et Ovidiu Bîrlea. Electrecord (EPD 1257—58). 2 disques de 25 cm.

Ces deux disques continuent une initiative méritoire concernant l'enregistrement et la diffusion de certaines pièces représentatives des archives sonores de l'Institut d'Ethnographie et de Folklore de Bucarest, archives fondées par le musicien Constantin Brăiloïu et qui comptent aujourd'hui parmi les plus importantes et les plus riches du monde des institutions de ce genre. Les chants rituels des Fêtes d'hiver de Roumanie sont au nombre des documents oraux qui attestent une gestation millénaire, certainement plus ancienne que les plus anciennes partitions musicales du monde entier. Ces chants — ainsi que le professeur Emilia Comişel l'indique dans son traité de folklore musical — tirent leur origine de l'antique culture des Géto-Daces. La période qui correspondait au solstice d'hiver était — et est encore — une occasion de réjouissances, de danses et de chants, comportant des rituels, avec déguisements, masques d'animaux, jeux dramatiques, noces villageoises, cadeaux et repas plantureux et bien arrosés, accompagnés de vœux de prospérité et de bonheur, toutes, coutumes qui devaient constituer un heureux présage pour le jour où renaît l'« invincible soleil ». Mais la plus riche et la plus représentative de ces coutumes est le *colind* (noël). Le terme, derivé de « calendae » (commencement du mois chez les Romains), indiquait une coutume unitaire répandue sur tout le territoire de la Roumanie, en d'infinies variantes. Les textes de ces noëls sont mi-religieux, mi-profanes. Les noëls anciens sont cependant totalement profanes et décrivent d'une manière hyperbolique et avec un grand luxe de détails des aspects du travail et de la vie de famille, en des tableaux réalisés avec un sens élevé de la poésie et de la musique. Les groupes de chanteurs de noëls visitent chaque maison sans en manquer aucune. Aussi leur fabulation envisage-t-elle toutes les situations possibles selon l'âge, le sexe, le rôle dans la famille et dans la société, la profession de ceux auxquels ils d'adressent, ainsi que selon l'endroit et le moment où le rituel se déroule (il existe aussi des *colinde* funèbres, pour la consolation des familles endeuillées). La variété des *colinde* est immense : il y a des villages où le répertoire compte plus de 60 cantiques et, en général, ceux-ci différent entièrement d'une région à l'autre. La valeur et l'originalité de ces pièces viennent aussi de leur extraordinaire force combinatoire dans le cadre d'un catalogue des moyens d'expression extrêmement limité. Ainsi, à la base de ces rythmes particulièrement souples et expressifs ne se trouvent que deux unités de durée, indivisibles, dans un rapport de 1 : 2. Le discours lui aussi ne s'appuie que sur une ou deux phrases musicales se répétant avec les strophes, mais la symétrie des phrases est sans cesse déplacée d'une façon imprévisible à l'aide du refrain, élément caractéristique de ces chants rituels. Le recueil enregistré sur les deux disques, composé avec soin et compétence par les spécialistes les plus réputés, ne présente que des documents authentiques, enregistrés dans des régions où l'on a conservé jusqu'à ce jour l'aspect inaltéré des cantiques, tel qu'il fut transmis par l'échelle des dizaines de générations, avec le respect le plus strict à l'égard du modèle traditionnel. La confrontation de certains de ces chants avec des produits similaires, identifiés également chez certaines cultures extra-européennes, atteste sans équivoque possible leur appartenance à la couche la plus archaïque que l'on connaisse. Tel semble être le cas du *colind « g »* de Ţara Loviştei, où la hauteur des sons a un aspect incertain, ou le *colind « a »* recueilli sur le cours moyen du Mureş, où la répétition insistante d'une phrase unique, fort brève, a pour but de provoquer l'extase. Le fait que le recueil est accompagné d'un cahier contenant des explications détaillées, traduites en français, anglais et russe, facilite l'accès aux valeurs exceptionnelles de cette musique.

RADU STAN

(Musique)

● L'Ensemble de Ballet « la Chine» a fait à Bucarest et dans plusieurs villes de Roumanie une tournée comprenant des spectacles avec les ballets « Le Détachement rouge de femmes » et « La fille aux cheveux blancs », tandis que l'Ensemble de chansons et de danses roumaines « Doïna » a donné plusieurs représentations en République Populaire Démocratique Coréenne et en République Populaire de Chine.

● Le Festival traditionnel « L'Automne musical de Cluj» a placé son édition d'octobre 1971 sous le signe de la commémoration du 90e anniversaire de la naissance du grand compositeur et interprète roumain Georges Enesco. Outre les ensembles musicaux clujains, ont prêté leur concours au Festival l'Orchestre Philharmonique d'Etat « Georges Enesco » de Bucarest, sous la baguette de Mihaï Brediceanu, l'Orchestre de chambre de Moscou sous la baguete de Rudolf Barchaï, le chœur d'enfants « Kreuzchor » de Dresde, dirigé par Martin Fläming, et la Philharmonie tchèque de Prague, dirigée par Vaclav Neumann et avec le concours du violoncelliste Josef Chuchro. D'autres concerts ont été donnés par la pianiste Monique Haas (France) et par le chef d'orchestre Lawrence Foster (U.S.A.).

● Toujours à l'occasion du 90e anniversaire de la naissance de Georges Enesco a été inauguré à Bucarest, Place de l'Opéra Roumain, un monument dédié au compositeur, dû au sculpteur Ion Jalea.

● Présences musicales roumaines dans divers points du globe : les chefs d'orchestre Mircea Basarab (en Argentine), Erich Bergel (en Rép. Féd. d'Allemagne), Iosif Conta (en Italie), Emil Simon (en U.R.S.S.), les violonistes Silvia Marcovici (en France et Yougoslavie), Ştefan Ruha (en Allemagne Fédérale), la pianiste Liana Şerbescu (en Allemagne Fédérale), le violoncelliste Cătălin Ilea (en Yougoslavie), le ténor Ludovic Spiess (aux U.S.A. et en U.R.S.S.), le mezzo-soprano Zenaïda Pally (en Allemagne Fédérale et au Luxembourg), l'Ensemble de musique de chambre « Musica Nova » (en Pologne et en Tchécoslovaquie), le Chœur « Madrigal » (en Allemagne Démocratique), l'Orchestre du Conservatoire « Gheorghe Dima » de Cluj (en Allemagne Fédérale), l'Ensemble de l'Opéra Roumain de Bucarest (tournée en Tchécoslovaquie). Les danseurs Myriam Răducanu et Gheorge Căciuleanu se sont produits dans le cadre du Festival d'Edimbourg édition de 1971, et Cristina Hamel et Pavel Rotaru dans plusieurs villes de France.

PRIX INTERNATIONAUX POUR DES FILMS DOCUMENTAIRES ROUMAINS

● Le Grand Prix du Festival « Maurizio 1971 » (Orvieto-Italie) a été conféré au film *la Saison des mariées* (mis en scène : Alecu Croitoru). Consacré à l'art populaire roumain et aux métiers traditionnels, ce festival international a réuni des films de 20 pays.

Le film *l'Hôtel glissé*, réalisé par le Centre de documentation du Ministère des Constructions Industrielles, a obtenu le Grand Prix « le Grenat », au Festival international des films scientifiques historiques et d'éducation de Pardubice (Tchécoslovaquie). A ce concours ont participé 200 productions cinématographiques de 21 pays.

(Beaux — Arts)

● *Le Centre international d'art* de Genève a hébergé une exposition d'art graphique des jeunes artistes roumains.

● Le Prix de la Biennale Internationale de la sculpture de petite dimension (Hongrie) a été accordé au sculpteur Mircea Ştefănescu. Dans cette exposition figuraient également des sculptures de George Apostu, Peter Balogh et Nicapetre.

● Expositions de photographies : *la Roumanie pittoresque* (à Amstetten, Autriche), *Images de Roumanie* (à Kaforindua, Ghana).

● 500 ans sont passés depuis la naissance d'Albrecht Dürer. A l'occasion de cet anniversaire inscrit dans le calendrier UNESCO pour 1971, le Musée d'Art de Bucarest a organisé une exposition dont le noyau était formé par 14 gravures signées par le grand artiste. Y figuraient également des peintures, sculptures, gravures, pièces d'art décoratif ainsi que des incunables et autres ouvrages imprimés destinés à suggérer l'atmosphère de son temps.

● Des expositions documentaires, de peinture, d'art graphique et d'art populaire ouvertes à Curtea de Argeş, l'une des premières capitales de la Valachie ainsi qu'une session scientifique ont marqué la commémoration de 450 ans depuis la mort du prince Neagoe Basarab (1521).

● Expositions particulières à Bucarest. *Peinture:* FRIEDRICH BÖMCHES, RODICA XENIA CONSTANTIN, ION DIMITRIU NICOREŞTI, GHEORGHE DOBRE, OCTAV GRIGORESCU, ELENA MĂNESCU-FAILER, VASILE MELICA, GARABET SALGIAN, REINHARDT SCHUSTER, GERMAINE STERIAN, G. VASILESCU-POPA. *Sculpture:* THEODORA KIŢULESCU, V. NĂSTĂSESCU, VICTOR POSTELNICU, IOAN RUCĂREANU. *Arts graphiques:* ALEXANDRU CUMPĂTA, AGNES LAZĂR, TIBERIU MARIANOV, GHEORGHE TOFAN. *Tapisserie:* ŞERBANA DRĂGOESCU.

● A signaler également les expositions de groupes : MARIA CHELSOÏ (peinture et céramique), MAGDALENA CHELSOÏ (verre) ; RODICA MARINESCU et CORINA LECCA (peinture); ŞTEFAN CĂLŢIA et MIHAÏ CIZMARU (peinture) ; MAGDA PĂUN et MARIA PROFETA (arts décoratifs); CLARETTE WACHTEL et EVA CERBU (arts graphiques); GABRIELA MANOLE-ADOC et CONSTANTIN IORDACHE (sculpture) ; VICTOR PAVEL et DIAMANDINA LEAHU (peinture, arts graphiques et sculpture).

● Expositions dans d'autres villes du pays. *A Cluj:* FODOR NAGY EVA (arts graphiques), MIRCEA PASCALĂU (peinture), SÁNDOR SZOLNAY (1893—1950, rétrospective de peinture). *A Jassy:* VIORICA BĂLAN, EUGEN BOUŞCĂ, ION CHIRILĂ, VICTOR MIHĂILESCU-CRAIU (peinture), ECATERINA POP-PETROVICI (arts graphiques), CONSTANTIN D. STAHI (1844—1920, rétrospective de peinture, d'art graphique et de gravure). *A Oradea:* AUREL POP (peinture). *A Constanţa:* « La Dobroudja dans les arts plastiques de Roumanie » où figuraient environ 70 œuvres de peinture, arts graphiques et sculpture; EUGENIA BUIUC MARINESCU (arts décoratifs). A signaler, de même, l'exposition de peinture EUGENIA ŞTEFĂNESCU et TEODOR RĂDULESCU, ouverte à Scornicesti (dans le département Olt). *A Alba-Iulia:* CORNEL MEDREA (sculpture). *A Deva:* « Hommage aux mineurs », groupant les œuvres d'art graphique à ce sujet des artistes plasticiens de la Vallée du Jiu et de Bucarest.

● Expositions d'au-delà des frontières. *A Bucarest:* «Le Réalisme fantastique viennois » (Autriche), RAUL SOLDI — sérigraphies, lithos, lavis (Argentine), « Peinture polonaise contemporaine ». Photos : « URSS — le pays et les hommes », « Vietnam, 1971 », « Images d'Iran », « l'Assaut de la forteresse de Moncada » (Cuba). Nous mentionnons également trois expositions d'architecture et d'urbanisme : « l'Architecture aux Etats-Units d'Amérique » (ouverte à Bucarest, Jassy et Timişoara), « Paris, son évolution et son avenir », « l'Exposition d'architecture de la République Féderale d'Allemagne » (ces deux dernières ouvertes à Bucarest).

L'ART ROUMAIN DANS LE MONDE

● Figurant dans le programme des grands anniversaires UNESCO pour 1971, le centenaire de la naissance du grand peintre roumain Theodor Pallady a été honoré à Rome au siège de l'« Accademia di Romania». A cette occasion, le peintre Camilian Demetrescu a donné une conférence sur « Les sens de l'art de Theodor Pallady », suivie du film *Pages de journal* (mis en scène : Nina Behar).

● Le Prix « François Stahly » de la Biennale des jeunes artistes — Paris (France) a été accordé au peintre Horia Bernea. Dans la même exposition figuraient aussi des œuvres signées par les artistes roumains Şerban Epure et Paul Neagu.

EDITIONS DE L'ACADEMIE

Studii şi cercetări de numismatică (Etudes et recherches de numismatique), Ve vol. GEORGETA DAN-SPĂNOIU: *Relaţiile umane în grupele de muncă industrială* (les Relations humaines dans les groupes de travail industriel. Etude de psychologie sociale concrète). A signaler dans la collection « Scriptores Byzantius»: CONSTANTIN PORFIROGENETUL: *Carte de învăţătură pentru fiul său Romános* (Livre d'enseignement pour son fils Romános).

EDITIONS « ALBATROS »

Vers. MIRCEA CIOBANU: *Etica* (L'Ethique). ANGHEL DUMBRĂVEANU: *Poeme de dragoste* (Poèmes d'amour). Collection « Les plus belles poésies». ION BRAD: *Poeme* (Poèmes). HÖLDERLIN: *Poezii* (Poésies, traduit par Ştefan Augustin Doinaş, I.Negoiţescu et V.Nemoianu). LAJOS KASSÁK: *Poezii* (Poésies, traduit par Aurel Butoanu). JESUS LOPEZ PACHECO: *Dragoste interzisă* (Amour interdit, traduit par Tiberiu Retan). En hongrois: LAJOS HOSZ: *Versuri* (Vers). LŐRINC SZABÓ: *Versuri* (Vers). Romans. TRAIAN COŞOVEI: *O colibă sub fereastra ta* (Une chaumière sous ta fenêtre). CONSTANTIN GEORGESCU: *Dincolo de aproape* (Au-delà de la proximité). ION RUSE: *De la cer la pămînt* (Du ciel à la terre). Nouvelles, récits, narrations. PETRE BOKOR: *Tumbe în plină stradă* (Culbutes en pleine rue). CONSTANTIN MATEESCU: *Fumul bunicului* (la Fumée du grand-père). MIRON SCOROBETE: *Femeia venită de sus* (la Femme venue d'en haut) NICOLAE TĂUTU: *Hai să rîdem împreună* (Rions ensemble). Reportages. MIRCEA RADU IACOBAN: *Lumea într-o picătură* (le Monde dans une goutte). SIMION POP: *Ploaia bleu* (la Pluie bleue). Esthétique; théorie et critique littéraire. MIHAI DRĂGAN: *Ibrăileanu*. NICOLAIE IORGA: *Scrieri istorice* (Ecrits historiques), vol. I et II. ION PASCADI: *Estetica între ştiinţă şi artă* (l'Esthétique entre la science et l'art). MARIN SORESCU: *Insomnii* (Insomnies). Collection« Lyceum». I.AL. BRĂTESCU-VOINEŞTI: *Întuneric şi lumină* (Ténèbres et lumière). GEORGE COŞBUC: *Poezii* (Poésies). A mentionner également le volume de souvenirs, études, lettres et documents *Junimea*, édition parue par les soins de Cornel Regman. Traductions. DANTE ALIGHIERI: *Divina Comedie. Infernul* (La Divine Comédie, L'Enfer, traduit par Eta Boeriu). Collection « Les Audacieux». VASILE MĂNUCEANU: *Capcana* (le Piège). CONSTANTIN STREIA: *Haiducii* (les Haïdouks). Collection « L'Aventure». CORNELIU BUZINSCHI *Nuanţa albastră a morţii* (la Nuance bleue de la mort). MIRCEA POPESCU: *Dosarul 20 în pericol...* (le Dossier 20 en danger ...). TUDOR POPESCU: *Doi domni fără umbrelă* (Deux monsieurs sans parapluie). Collection « Science-fiction». RADU NOR: *Mister în zece ipostaze* (Mystère en dix hypostases).

EDITIONS « CARTEA ROMÎNEASCĂ »

Vers. VALERIU ANANIA: *Geneze* (Genèses). TEODOR BALŞ: *Nord*. MIRCEA DINESCU: *Invocaţie nimănui* (Invocation à personne). ANGHEL DUMBRĂVEANU: *Faţa străină a nopţii* (la Face étrangère de la nuit). GRIŞA GHEORGHEI: *Armuri* (Armures). VERA LUNGU: *Alexandros*. ION MINULESCU: *Banchetul meu* (Mon banquet). MIRON RADU PARASCHIVESCU: *Ultimele* (les Dernières). ŞTEFAN POPESCU: *Imnuri* (Hymnes). PETRE SOLOMON: *Umbra necesară* (l'Hombre nécessaire). MARIN SORESCU: *Unghi* (Angle). Romans. CONSTANTIN APOSTOL: *Război cu zurgălăi* (Guerre à grelots). ALEXANDRU DEAL: *Laşii* (les Lâches). IOSIF PETRAN: *Moartea a doua* (la Deuxième mort). PETRU POPESCU: *Dulce ca mierea e glonţul patriei* (Douce comme le miel sont les balles de la patrie). SORIN TITEL: *Lunga călătorie a prizonierului* (le Long voyage du prisonnier). Nouvelles. LUMINIŢA COLER: *Nisip sub pleoape* (Sable sous les paupières). MIRCEA CONSTANTINESCU: *Smog*. ADRIANA ILIESCU: *Insula* (l'Ile). Théâtre. HORIA LOVINESCU: *Şi eu am fost în Arcadia* (Et in Arcadia ego !). FĂNUŞ NEAGU: *Echipa de zgomote* (l'Equipe de bruitage). Critique littéraire. EUGEN SIMION: *E.Lovinescu*. C. STĂNESCU: *Cronici literare* (Chroniques littéraires). Traductions. MAURICE DRUON: *Regii blestemaţi* (les Rois maudits, traduit par Sergiu Dan).

EDITIONS « DACIA »

Romans. SÁNDOS KACSÓ: *Pe linie moartă* (Au rancart, traduit par Vasile Grunea). HORIA TECUCEANU: *Căpitanul Apostolescu intervine* (le Capitaine Apostolescu intervient). Critique, théorie littéraire. VIRGIL NEMOIANU: *Calmul valorilor* (le Calme des valeurs). PERPESSICIUS: *Lecturi intermitente* (Lectures intermittentes). LIVIU PETRESCU: *Dostoievski*. IOSIF PERVAIN: *Studii de literatură română* (Etudes de littérature roumaine). A mentionner également l'album d'art de ION MICLEA: *Romulus Ladea*.

EDITIONS DIDACTIQUES ET PEDAGOGIQUES

ŞERBAN CIOCULESCU, TUDOR VIANU, VLADIMIR STREINU: *Istoria literaturii române moderne* (Histoire de la littérature roumaine moderne), nouvelle édition. TITU GEORGESCU, EMIL BILDESCU: *Ctitori de şcoală românească*, sec. XIX (Fondateurs d'école roumaine, XIXe siècle.)

EDITONS « MIHAI EMINESCU »

Vers. EMIL BOTTA: *Versuri* (Vers). VICTOR EFTIMIU: *Cosmos*. TIBERIU IONESCU: *Trepte* (Marches). GHEORGHE ISTRATE: *Poeme* (Poèmes). JENŐ KISS: *Continentul cîntecului* (le Continent de la chanson). MIRCEA MICU: *Teama de oglinzi* (Peur des miroirs). VASILE NICOLESCU: *Clopotul nins* (la Cloche enneigée). ION OLTEANU: *Migraţiuni* (Migrations). MIRON RADU PARASCHIVESCU: *Poeme* (Poèmes). GHEORGHE PITUŢ: *Fum* (Fumée). DAN ROTARU: *Plînsul oglinzilor* (les Pleurs des miroirs). NICULAE STOIAN: *Întoarcerile la lucrurile naturii* (les Retours aux choses de la nature). VIRGIL

TEODORESCU: *Poemul întîlnirilor* (le Poème des rencontres). ION TRANDAFIR: *Sanctuar* (Sanctuaire). VIOLETA ZAMFIRESCU: *Inia-Dinia*. A.I.ZAÏNESCU: *În zale albe* (En cotte de mailles blanche). En hongrois. FERENZ SZEMLER: *Madàryöslat Versek* (Vers). Romans. EMILIAN BĂLĂNOIU: *Copilăria, adolescența și tinerețea lui Nicolae Ostia* (l'Enfance, l'adolescence et la jeunesse de Nicolae Ostia). VASILE BARAN: *Cuptorul de ars cărămidă* (le Four à briques). MIHAÏ BENIUC: *Explozie întîrziată* (Explosion à retardement). PAVEL BOJAN: *Vremurile mele* (Mes époques). LUCIA BORȘ-BUCUȚA: *Zamfira, fiica lui Moise-Voievod* (Zamfira, fille du voïvode Moïse). CICERONE CERNEGURA: *Moartea lui Armand din Abanares* (la Mort d'Armand d'Abanares). FLORIN CHIRIȚESCU: *Seara, cînd se-nchide poșta* (le Soir, quand ferme le bureau de poste). NELLY CUTAVA: *Strada vînătorilor* (la Rue des chasseurs). AUREL DEBOVEANU: *Luni, după viscol* (Lundi, après la tourmente de neige). IOSIF LUPULESCU: *La umbra stăpînului* (A l'ombre du maître). VIRGILIU MONDA: *Via și rodul* (le Vignoble et les raisins). AL.SIMION: *Anotimpul posibil* (la Saison possible). ȘTEFANA VELISAR TEODOREANU: *Căminul* (le Foyer). NICOLAE ȚIC: *Drumul spinos al întoarcerii* (l'Epineux chemin du retour). ALEXANDRU VĂDUVA: *La indicativul prezent* (Au présent de l'indicatif). EUGEN ZEHAN: *Mlaștina* (le Marais). Nouvelles, récits, narrations. RADU F.ALEXANDRU: *Cu fața spre ceilalți* (le Visage tourné vers les autres). CRISTIAN ARCAȘU: *Valencia*. ANDA BASARAB: *Deschiderea spaniolă* (Ouverture espagnole). ADRIAN CARSIAD: *Orașul cel mare* (la Grande ville). BUCUR CRĂCIUN: *Străzi în maial* (Rues en fête au mois de mai). LUCIA DEMETRIUS: *Acuarele* (Aquarelles). DANA DUMITRIU: *Migrații* (Migrations). VALENTINA HOSSU-LONGIN: *Trenul de flăcări* (le Train de flammes). EUGEN LUMEZIANU: *Ultima zi optimistă* (le Dernier jour optimiste). COSTACHE OLĂREANU: *Vedere din balcon* (Vue du balcon). Reportages. TRAIAN FILIP, VASILE NICOROVICI: *Diluviul sau apele lui Saturn* (le Déluge ou les eaux de Saturne). Histoire et critique littéraire. ȘTEFAN CAZIMIR: *Tensiune lirică* (Tension lyrique). EUGEN SIMION: *De la Titu Maiorescu la George Călinescu* (De Titu Maïorescu à George Călinescu). Dans la collection du « Roman d'amour», GEORGE CĂLINESCU: *Enigma Otiliei* (l'Enigme d'Otilia). EUGEN LOVINESCU: *Mite Bălăuca*. CAMIL PETRESCU: *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* (Dernière nuit d'amour, première nuit de guerre). GUY DE MAUPASSANT: *Bel-Ami* (traduit par Radu Malcoci). GUY DE MAUPASSANT: *Mont-Oriol* (traduit par Lucia Demetrius).

EDITIONS ENCYCLOPEDIQUES ROUMAINES

ION BIBERI: *Viața și moartea în evoluția universului* (la Vie et la mort dans l'évolution de l'univers). R.FLORU: *Impulsul curiozității* (l'Impulsion de la curiosité). GR.C.MOISIL: *Îndoieli și certitudini* (Doutes et certitudes). AUREL ROMAN: *Terra în flăcări* (la Terre en feu).

EDITIONS «JUNIMEA»

Vers. VASILE CONSTANTINESCU: *La țărmul clipei* (Au bord de l'instant). HARALAMBIE ȚUGUI: *Sub cerul Mioriței* (Sous le ciel de la Miorița). Critique littéraire, sociologie. ION DODU BĂLAN: *Cuvintele au cuvîntul* (les Mots ont la parole). A.BRÂNZEI, GH.SCRIPCARU, T.PIROZYNSKI: *Comportamentul aberant în relațiile cu mediul* (le Comportement aberrant dans les relations avec le milieu). Traductions. CHRISTIAN BARNARD, CURTIS BILLPEPPER: *O viață* (Une vie, traduit par Petru P.Ionescu). BOJTÖ JENŐ: *Orașul revolverelor mute* (la Ville des revolvers silencieux, traduit par Paul Drumaru).

EDITIONS «KRITERION»

En hongrois. Vers. VIKTOR BRASSAI: *Példázat Ketkadönek* (Parabole pour les sceptiques). IMRE HORVÁTH: *Janusarcú Orák* (vers). Romans. SANDOR KACSO: *Virág Alatt, Iszap Fölött* (Fleur et boue). ZSIGMOND MORICZ: *Sárarany* (l'Or de la boue). ISTVÁN NAGY: *Hogyan tovább?* (Comment ça sera?). ANDRAS SÜTŐ: *Anyám konnyü álmot eték* (Un rêve léger). ISTVAN SZÖCS: *Üregfedö* (Couvercle de verre). Essais, études, critique littéraire. GÁBOR GÁLL: *Válogatott Írások* (Œuvres choisies), vol. III. FERENC KOÓS: *Eletem és emlékeim* (Mémoires). LÁSZLÓ SALAMON: *Majus kék Madora* (L'Oiseau bleu de mai). IMRE MIKÓ: *Az utolsó polikisztor* (Monographie de Samuel Brassai). Traductions en hongrois. VICTOR EFTIMIU: *Prometheus* (Prométhée), THEODORE DREISER: *Carrie Drágán* (Sœur Carrie). IMMANUEL KANT: *Az örök béke* (la Paix éternelle). HORIA STANCU: *A félhold árnyékában* (Phanare). A signaler également le volume de vers en allemand *Zwischen Fenster und Sein* (Entre fenêtre et ciel) de ROSWITH CAPESIUS, le volume de vers en langue serbe *Ispovesti* (Confessions) de IRO MUNCHAN, ainsi que les volumes de vers en langue ukrainienne *Ha samoti* (Solitude) de MARIA BĂLAN, *Haòpa* (Profondeurs) de STELIAN GRUIA, *капля в морі* (Une goutte dans la mer) de IVAN NEPOHODA, *Розколоте небо* (Ciel fendu) de ȘTEFAN TCACIUC.

EDITIONS «MERIDIANE»

Albums d'art: DUMITRU DANCU: *Daumier*. DAN HĂULICĂ: *Calder*. IONEL GRANU: *Henry Moore*. ADINA NANU: *Bourdelle*. A signaler également EUGEN IAROVICI: *Fotografia, limbaj specific* (la Photographie, langage spécifique). GRIGORE IONESCU: *Arhitectura populară în România* (l'Architecture populaire en Roumanie). Collection « Artistes roumains». IULIAN MEREUȚĂ: *Henri Catargi*. PETRE OPREA: *Marius Bunescu*. JACQUES WERTHEIMER-GHIKA: *Gheorghe Tattarescu și revoluția de la* 1848 (Gheorghe Tattarescu et la révolution de 1848). Collection « Monuments historiques». M.DRAGOTESCU, D.BÎRLĂDEANU, G.BUNGHEZ: *Monumente istorice din județul Neamț* (Monuments historiques du département de Neamț). N. GRIGORAȘ, I.CAPROSU: *Biserici și mănăstiri vechi din Moldova* (Eglises et monastères anciens de Modavie). TITU HAȘDEU: *Cetatea Bran* (le Château de Bran). Traductions. GIUSEPPE GATT: *Gainsborough* (traduit par PetruSfetca). BERNARD SHAW: *Pagini alese* (Pages choisies, traduit par Andrei Bantaș). IRVING STONE: *Agonie și extaz* (Agonie et extase, traduit par Geo Dumitrescu et Liana Dobrescu).

EDITIONS MILITAIRES

Vers. *Inima țării* (le Cœur du pays), anthologie de VALERIU RÎPEANU et SORIN MOVILEANU. ION LOTREANU: *Azimut*. Romans. ION ARAMA: *Rapsodie albastră* (Rhapsodie bleue). ION GRECEA: *Necunoscuta* (l'Inconnue). ION OCHINCIUC: *Masca burgundă* (le Masque bourguignon). Collection: «Columna», VICTOR BÎRLĂDEANU: *Prizonieri în cer* (Prisonniers au ciel). EMIL MANU: *Mica eroică—jurnal de front* (la Petite héroïque, journal de front). DAN TĂRCHILĂ: *Io, Mircea Voievod* (Moi, Mircea Voïvode).

EDITIONS «MINERVA»

Vers. VASILE ALECSANDRI: *Poezii* (Poésies). CRISTIAN SÂRBU: *Pasărea de stea* (l'Oiseau d'étoile). A signaler également *Întrecerea florilor* (la Compétition des fleurs), poésies, folklore des nations cohabitantes (anthologie et traduction de H.Grămescu) et *Efigiile naturii* (les Effigies de la nature), anthologie du pastel roumain composée par Petre Stoïca et Mircea Tomuș. Romans. ION MINULESCU: *Corigent la limba română* (Recalé au roumain). Histoire, théorie, critique littéraire. MIRCEA ANGHELESCU: *Preromantismul românesc* (le Préromantisme roumain). MATEI ALEXANDRU: *Confesiuni literare* (Confesions littéraires). ION DODU BĂLAN: *Octavian Goga*. ION BIBERI: *Eseuri* (Essais). I.C.CHIȚIMIA: *Folclorul românesc în perspectivă comparată* (le Folklore roumain sous une perspective comparée). POMPILIU CONSTANTINESCU: *Scrieri* (Ecrits). vol. V. IOAN D. GHEREA: *Eseuri* (Essais). EUGENIU SPERANȚIA: « *Papillons* » *de Schumann*. I.TRIVALE: *Cronici literare* (Chroniques littéraires). MIHAÏ ZAMFIR: *Proza poetică românească în secolul XIX* (la Prose poétique roumaine au XIXe siècle). PAUL ZARIFOPOL: *Pentru arta literară* (Pour l'art littéraire), nouvelle édition. Collection « Universitas». GH.BULGAR: *Momentul Eminescu în evoluția limbii române literare* (le Moment Eminescu dans l'évolution de la langue roumaine littéraire). DUMITRU CARACOSTEA, OVIDIU BÎRLEA: *Problemele tipologice folclorice* (Problèmes de la typologie folklorique). ADRIAN FOCHI: *G.Coșbuc și creația populară* (G.Coșbuc et la création populaire). Collection « Bibliothèque pour tous». AUREL BARANGA: *Opinia publică* (l'Opinion publique), cinq comédies. ION BARNA: *Lumea filmului* (le Monde du film). N. GANE: *Comoara de pe Rarău* (le Trésor du Mont Rarău). ANTON HOLBAN: *Bunica se pregătește să moară* (Grand-mère s'apprête à mourir). V. MINDRA: *Incursiuni în istoria dramaturgiei române* (Incursions dans l'histoire de la dramaturgie roumaine). Traductions. ALPHONSE ALLAIS: *Să fim sobri* (Soyons sobres, recueil et traduction de Marcel Aderca). AL.DUMAS: *După douăzeci de ani* (Vingt ans après, traduit par Marcel Gafton).

EDITIONS MUSICALES

Partitions. CONSTANTIN PALADE: *Ninge* (Il neige). Poème pour chœur mixte et instruments à percussion. Vers de Mariana Dumtrescu. ALEXANDRU VELERHOSCHI: *Triptic pentru cor mixt* (Triptyque pour chœur mixte). ANTON ZEMON: *Mic poem pentru cor mixt și formație instrumentală de cameră* (Petit poème pour chœur mixte et formation instrumentale de chambre) sur des vers de Jesus Lopéz Pacheco. Musicologie. TUTU GEORGE GEORGESCU: *George Georgescu*. NICOLAE RĂDULESCU: *Sabin V.Drăgoi*. Traductions. JERZY BROSZKIEWICZ: *Chipul dragostei* (le Visage de l'amour, traduit par Al.Ștefănescu-Madeleine et Erik Valentin Frimu).

EDITIONS POLITIQUES

AUREL BARANGA: *Tipuri și tertipuri* (Types et subterfuges). GH.AL.CAZAN: *Fundamentul filozofiei la Mircea Florian* (le Fondement de la philosophie chez Mircea Florian). LUCREȚIU PĂTRĂȘCANU: *Curente și tendințe în filozofia românească* (Courants et tendances dans la philosophie roumaine). GHEORGHE TOMA: *Xenopol despre logica istoriei* (Xénopol sur la logique de l'histoire).

EDITIONS SCIENTIFIQUES

S.GOLDENBERG, S.BELU: *Epoca marilor descoperiri geografice* (l'Epoque des grandes découvertes géographiques). ION IANOSI: *Dialectica și estetica* (la Dialectique et l'esthétique). GHEORGHE MUSU: *Zei, eroi, personaje* (Dieux, héros, personnages). GH. VLĂDUȚESCU: *Personalismul francez — geneză și împlinire* (le Personnalisme français — genèse et accomplissement). Collection « Logos». VIRGIL STANCOVICI: *Ideea de număr* (l'Idée de nombre). ALEXANDRU SURDU: *Logică clasică și logică matematică* (Logique classique et logique mathématique).

EDITIONS «UNIVERS»

JAMES BARLOW: *Personalul de la 1 și 6'* (le Train omnibus de 1 h 6', traduit par N.Steinhardt). ITALO CALVINO: *Cosmicomicării T. — Indice zero* (les Cosmicomiques T — Indice zéro, traduit par Sanda Șora). DOSTOÏEVSKI: *Opere* (Œuvres, VIIe vol., traduit par Marin Preda et Nicolae Gane). MICHEL DUFRENNE: *Poeticul* (le Poétique, traduit par Ion Pascadi). PIERRE FRANCASTEL: *Figura și locul. Ordinea vizuală a quattrocento-ului* (la Figure et le lieu, l'ordre visuel du quattrocento, traduit par Radu Nicolau). JEAN GIONO: *Să-mi rămînă bucuria* (Que ma joie demeure, traduit par Șerban Bascovici et Marcel Gafton). VIKTOR KONETZKI: *Cine privește norii* (Qui regarde les nuages, traduit par C.Streia et G.Tatus). JAN POTOCE: *Manuscrisul de la Saragosa* (Trouvé à Saragosse, traduit par Al.Sever). Dans la collection « Zénith». P.BOBORYKINE: *Citadela negustorilor* (la Citadelle des négociants, traduit par Igor Block). PROSPER MÉRIMÉE: *Tamango* (traduit par Al.O.Teodoreanu, Virgil Teodorescu, N.Budurescu). HERMAN FEILLINCK: *Autoportret sau Ultima masă a unui condamnat* (Autoportrait ou le dernier repas d'un condamné, taduit par Petre Solomon et Ricardo Terschak). Dans la série « Anthologies». *Antologia lirică greacă* (Anthologie lyrique grecque, traduit par Simina Noica). *Antologia poeziei braziliene* (Anthologie de la poésie brésilienne, traduit par Darie Novăceanu). Collection « Roman du XXe siècle». JAROSLAV HASEK: *Peripețiile bravului soldat Svejk în războiul mondial* (Aventures du brave soldat Svejk au temps de la Grande Guerre, traduit par Jean Grosu). WILLIAM FAULKNER: *Zgomotul și furia* (le Bruit et la fureur, traduit par Mircea Ivănescu). Collection « Classiques de la littérature universelle». TOBIAS SMILLETT: *Călătoriile lui Humphrey Clinker* (les Voyages de Humphrey Clinker, traduit par Costache Popa). Collection « Méridiens». JAMES BALDWIN: *Din sălbăticie* (De l'état sauvage, traduit par Corina Cristea et Petru Popescu). GIUSEPPE BRUNAMONTINI: *Cerul deasupra tribunelor* (le Ciel au-dessus des tribunes traduit par Mircea Fodoreanu). WILLA CATHER: *Antonia mea* (Mon Antonia, traduit par Vera Beceanu et Cezar Radu). BLAISE CENDRARS: *Aurul* (l'Or, traduit par Mihaï C.Delescu). JOSÉ GOMES FERREIRA: *Miraculoasa aventură* (la Miraculeuse aventure, traduit par Ion Moraru). RÖMMER GODDEN: *Bătălia de la Villa Fronta* (la Bataille de Villa Fronta, traduit par Paul B.Marian). ROGER GRENIER: *Palatul de iarnă* (le Palais d'hiver, traduit par Raul Joil). ALEXANDRU GRIN: *Fugara pe ape* (la Fugitive sur l'eau, traduit par Ion Covaci). TATIANA GRITSI-MILLIEX: *...Și iată că s-a arătat un cal galben* (...Et voilà qu'on vit paraître un cheval isabelle, traduit par Amalia Zambetti). IRIS MURDACH: *Prins în mreje* (Pris dans les rets, traduit par Ioana Maria Nicolau). CESARE PAVESE: *Casa de pe colină* (la Maison sur la colline, traduit par Ștefan Delureanu). FRANÇOISE SAGAN: *Vă place Brahms?* (Aimez-vous Brahms?, traduit par Cella Serghi et Catinca Ralea). HILMAR WULFF: *Vagabondul soarelui* (le Vagabond du soleil, traduit par Maria Sîrbulescu et L.Schmierer). Collection « l'Enigme». PHILIP MACDONALD: *Odihnească-se în pace!* (Requiescat in pace!, traduit par Lisa Constantinescu). VACLAV NYOLT: *Două milioane de martori* (Deux millions de témoins, traduit par Virgil Florea et Alexandru Toader).

NOS COLLABORATEURS

EUGEN JEBELEANU (n. 1911). Licencié en droit de l'Université de Bucarest. Membre correspondant de l'Académie de la R. S. de Roumanie. Débuts en 1929 avec le volume de vers *Ermitages ensoleillés*. Volumes de vers : *Cœurs sous les sabres* (1934), *Ce que l'on n'oublie pas* (1945), *le Bouclier de la paix* (1949), *Bălcescu* (poème, 1952), *Au village de Sahia* (poème, 1953), *les Chants de la jeune forêt* (1953), *le Sourire d'Hiroshima* (poème, 1958), *Chants contre la mort* (1963), *Elégies pour la fleur fauchée* (1966). Un choix de ses articles est paru sous le titre *le XXe Siècle* (1956). Auteur de nombreuses traductions des œuvres de Rilke, Petöfi, Ady Endre, Nicolas Guillen, etc.

AL. SIMION (n. 1925). Etudes supérieures de littérature et critique littéraire à l'Institut « Maxime Gorki » de Moscou. Auteur des volumes de prose : *Aux abords de la ville* (roman, 1963), *Accident banal* (nouvelles, 1966), *Pressentiment des neiges* (roman, 1967), *la Saison possible* (roman, 1970).

CONSTANTIN CIOPRAGA (n. 1916). Docteur ès sciences philologiques de l'Université « Al. I. Cuza » de Jassy. Professeur titulaire de la chaire de littérature roumaine de la même Université. Auteur des monographies *Calistrat Hogaş* (1960), *G. Topîrceanu* (1966), *Mihail Sadoveanu* (1966), *Portraits et réflexions littéraires* (1967) ainsi que d'une *Histoire de la littérature roumaine 1900—1917* (1971).

AUREL MARTIN (n. 1926). Licencié en philologie de l'Université de Cluj. Auteur des ouvrages de critique et d'histoire littéraire : *Poètes contemporains* (t. I, 1967 ; t. II, 1971), *Introduction à l'œuvre de Nicolae Filimon* (1971), *Aspects de la littérature roumaine* (paru dans le volume collectif « La Roumanie économique et culturelle », Genève, 1971) ainsi que des essais sur Sigrid Undset, Henrik Pontoppidan, J. B. Jacobson, Federico García Lorca, etc.

ANDREÏ BĂLEANU (n. 1931), docteur ès sciences philosophiques de l'Université de Bucarest. Auteur des volumes *Réalisme et métaphore au théâtre* (1965), *le Théâtre de la colère et de la violence* (1967), *le Théâtre moderne au carrefour ?* (1969), ainsi que de nombreuses chroniques théâtrales. Actuellement, secrétaire littéraire du Théâtre de Comédie de Bucarest.

PAUL CONSTANTIN (n. 1917). Docteur en histoire des arts de l'Université de Bucarest. Maître de conférences à la chaire d'histoire de l'Institut d'Arts Plastiques « Nicolae Grigorescu » (Bucarest). Auteur, parmi d'autres, d'une monographie dédiée à Michelange (1957), d'un volume sur *l'Art graphique politique de Iosif Iser* (1955) ainsi que des essais sur « l'art 1900 » dans la Roumanie et le design.

Abonnez-vous à la

REVUE ROUMAINE

POUR TOUTE COMMANDE, S'ADRESSER À

«LIBRI»

Bucarest—Roumanie

B. P. 134—135

OU AUX FIRMES SUIVANTES:

FRANCE: *Messageries de la Presse Parisienne*, 111, rue Réaumur, Paris 2e; *Agence Littéraire et Artistique Parisienne*, 7, rue Bebel-eyne, Paris 8e; *Librairie Hachette*. 25, rue de Cévennes, Paris 5e. **ALBANIE:** *Ndermaja Shtetnore e Botimeve*, Tirana. **R. D. ALLEMANDE:** *Deutscher Buch — Export-und-Import*, Leninstrasse 16, Leipzig 701 **R. F. D'ALLEMAGNE:** *Kubon & Sagner*, P.O.B. 68, *Munich 34*; *W. E. Saarbach*, P.O.B. 1510—5, Cologne; *Pressevertriebsgesell -haft*, Börsenstrasse, Francfort-sur-le-Main; *Kunst und Wissen — Erich Bieber*, P.O.B. 46, 7 Stuttgart 1. **ARGENTINE:** *Editorial Sudamerican S. A.*, Alsina 500, Buenos Aires. **AUSTRALIE:** *Current Book Distributors*, 168—174 Day Street, Sydney. **AUTRICHE:** *Globus Buchvertrieb*, Salzgries 16, Vienne XX. **BELGIQUE:** *Du Monde Entier*, 5, Place St Jean, Bruxelles; **AGENCE ET MESSAGERIES DE LA PRESSE**, 14—22, rue du Persil, Bruxelles. **BRÉSIL:** *Agencia Intercambio Cultural*, Rua Riachuleo 432, loja 2, Sao Paulo. **R. P. de BULGARIE:** *Hemus*, 11, Place Slaweikoff Sofia. **CANADA:** *Progress Book*, 42—48, Stafford Street, Toronto 3, Ontario; *Co-operative Bookshop Ltd.*, 882 Main Street Winnipeg; *International Subscription Agency Periodica*, 5090 Papineau, Montréal 34. **CEYLAN:** *The Lake House Bookshop*, P.O.B. 244, Colombo. **R.P. de CHINE:** *Waiwen Shudian*, P.O.B. 88, Pékin. **COLOMBIE:** *Libreria Buchholz Galeria*, av. Jimenez de Quesada 8-40, Bogota. **R. P. de CORÉE:** *Chulphanmul*, Pyongyang. **CUBA:** *Cubartimpex*, Simon Bolivar 1. La Havane. **DANEMARK:** *Ejnar-Munksgaard*, Noregade 6, Copenhague. **ESPAGNE:** *Libreria Herder*, Calle de Balmas 26, Barcelone; *Libreria Buchholz*, Paseo de Recoletos, Madrid. **FINLANDE:** *Akateeminen Kiriakanppa*, P.O.B. 128, Helsinki, **GRANDE-BRETAGNE:** *Collet's Holdings Ltd.*, Denington Estate, Wellinborough, Northants; *Central Books Ltd.*, 27, Grays Inn Road. London W.C. 1. **GRÈCE:** *Atom*, Rue Karagheorghi 7, Athènes. **R. P. HONGROISE:** *Kultura*, P.O.B. 149, Budapest 62. **INDE:** *Current Book House Maruti Lane*, Rue Raghunath Dadaj, Bombay 1; *People's Publishing House*, Rani Jhansi Road, N., New Delhi I. **ISRAËL:** *Hai flepac Ltd.*, Rue Arlosoroff 11, Haïfa; *Lepac Ltd.*, Rue Rambam 15, Tel Aviv. **ITALIE:** *So. Co. Lib. Ri Export-Import*, Piazza Margana 33, Rome; *Libreria Commissionaria Sansoni*, Via Gino Capponi 26, Florence; *Santo Vanasia*, 71, Via M. Machi, Milan. **JAPON:** *Hauka Ltd.* 2 *Handa Zimbocho*, 2 chome Kiyoda-ku, Tokyo; *Far Eastern Book Sellers Kanda*, P.O.B. 72, Tokyo; *Maruzen Ltd.*, P.O.B. 605, Tokyo-Central. **LIBAN:** *The Levant Distributors Co.*, P.O.B. 1181, Beyrouth. **MALI:** *Librairie Populaire du Mali*, B.P. 28. Bamako. **MAROC:** *Société Chérifienne de la Presse S. A.*, 1, Place de Bandoeng, Casablanca. **MEXIQUE:** *Editorial Grijalbo S.A.*, Apartado 28568, Mexico 17 D. F. **MONGOLIE:** *Mongologosknigotorg*, Oulan-Bator. **NORVÈGE:** *Norsk Bogimport*, P.O.B. 3267, Oslo. **PAYS-BAS:** *Swets & Zeitlinger*, Keizersgraacht 487, Amsterdam C; *Martinus Nijhoff*, P.O.B. 269, La Haye (Den Haag); *Meulenhoff*, Beulingstraat 2, Amsterdam. **POLOGNE:** *Ruch*, Ul. Wronia 23, Varsovie. **PORTUGAL:** *Libreria Buchholz*, Avda. Liberdade, Lisbonne. **SUÈDE:** *D. C. Fritze*, Fredgatan 2, Stockholm 16; *Gumperts A.B.*, Södra Hamngatan 35, Göteborg. **SUISSE:** *Finkus & Cie.*, Froschaugasse 7, Zürich; *Fachbücherei Bern*, Postfach 379, Berne II; *Librairie Rousseau*, 36, rue Jean-Jacques Rousseau, Genève. **R. S. de TCHÉCOSLOVAQUIE:** *Artia*, Ve Smeckach 30, Prague I. **TUNISIE:** *Sned*, 10, Rue de Russie, Tunis. **TURQUIE:** *Ark Tikaret Ltd.*, P.O.B. 577, Ankara; *Librairie Hachette*, 469, Istiklal Caddesi Beyoglu, Istanbul. **U.R.S.S.:** *Mejdunarodnaia Kniga*, Moscou G-200. **U.S.A.:** *Dolphin Service*, P.O.B. 8927, Washington 3 DC; *Turner Subscription Agency*, 235, Park Avenue South, New York 3, N.Y.; *Fam Book Service*, 69, Fifth Avenue Suite 8 F, New York 10003, N.Y.; *Continental Publications*, 111, South Mermanee Ave., St. Louis Missouri 63105. **R. D. du VIETNAM:** *So Xuant Nhap Sach Bao*, Hai Ba Trung 32, Hanoi. **R. S. F. de YOUGOSLAVIE:** *Jugoslovenska Kniiga*, Terazije 27, Belgrade; *Forum* 1, Voijvode Misica, Novisad; *Prosveta*, Terazije 16/1, Belgrade; *Nolit*, Ul. Terazije 27, Belgrade.

43.434

DANS NOS PROCHAINS NUMÉROS :

ZAHARIA STANCU — La Littérature roumaine actuelle et l'humanisme socialiste

Poésie

VASILE NICOLESCU et ADRIAN PĂUNESCU

Prose

PETRU POPESCU

90e anniversaire de la naissance de GEORGE BACOVIA

Choix de poèmes de G. BACOVIA

Commentaires par CEZAR BALTAG et MIRCEA TOMUŞ

Essais et articles

OCTAVIAN BARBOSA — Le Travail et le sentiment de l'art

NICOLAE CIOBANU — Etique et esthétique dans le roman roumain contemporain

PAUL CORNEA — Pour une sociologie de l'influence en littérature comparée

RADU COSASU — Film et message

C. IONESCU-GULIAN — Axiologie et marxisme

SOLOMON MARCUS — La Poétique mathématique

GEORGE MUNTEAN — Un motif littéraire *Homo aedificans*

GEORGETA PELEANU — Octav Băncilă

AL. A. PHILIPPIDE — Reflexions sur l'art

ANATOL VIERU — Musée musical

DAN ZAMFIRESCU — Nicolae Iorga — une conscience européenne

VICTORIA SĂVULESCU : Sol renaissant (cuir) →